

Publicado por primera vez en:

Toro, Alfonso de. (2003). “Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX. Finalización del logocentrismo occidental y virtualidad en la condición postmoderna y postcolonial”, en: Myrna Solotorevsky/Ruth Fine (eds.). *Borges en Jerusalén*. (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Vol. 27, Frankfurt am Main: Vervuert). p. 13-47.

Alfonso de Toro

*Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar
Universität Leipzig*

**JORGE LUIS BORGES. LOS FUNDAMENTOS DEL
PENSAMIENTO OCCIDENTAL DEL SIGLO XX: FINALIZACIÓN
DEL LOGOCENTRISMO OCCIDENTAL Y VIRTUALIDAD EN
LA CONDICIÓN POSTMODERNA Y POSTCOLONIAL**

Para María Kodama de Borges

1. Borges y la postmodernidad: observaciones preliminares y algunos términos fundacionales

En algunos trabajos ya publicados (A. de Toro 1990: 71-100; 1991: 441-468; 1992: 145-184; 1994: 5-32; 1994a: 243-259; 1995a: 11-45; 1998: 11-58; 1999: 137-162; 1999a: 129-153, 1999b: 170-200) he puesto una serie de materiales a disposición para la discusión sobre la postmodernidad y la postcolonialidad en Europa y Latinoamérica, en particular sobre la obra de Borges, con la finalidad de establecer una base mínima para una discusión científica y, así, tratar de excluir la polémica ideológica o de cualquier tipo. Partiendo de estos trabajos quisiera, a continuación, resumir características y elementos constitutivos de la obra de Borges o, al menos, de un buen número de textos que se inscriben como marcas de la postmodernidad y postcolonialidad, y confrontar así el tema en cuestión¹. Y quizás una observación más para evitar posibles malos entendidos. No haré, ni he hecho, una lectura de Borges “desde fuera”, “desde el centro”, desde el sistema postmoderno y postcolonial europeo o norteamericano o de la Commonwealth, ni haré una lectura de Borges con la mirada de Lacan, Derrida, Deleuze o Baudrillard, sino que me concentraré en la sustancia de los problemas literarios y epistemológicos de este siglo, que son tanto parte inherente de la obra de Borges como de la cultura occidental actual, y es en este contexto donde se relacionan Borges y los filósofos mencionados. A través de Borges, he leído la filosofía postmoderna y, a través de ésta, a Borges, en un constante ir y venir estrechamente conectado. A través de Borges pude enfrentar la problemática postmo-

1 Cuando en mis publicaciones anteriores he venido usando el término “la obra de Borges”, lo he hecho en la forma metonímica en la que en su obra se nos presenta, por ejemplo, el problema de lo anti-fantástico y de lo anti-intertextual. No sugiero que éste se dé en su totalidad, ya que no lo he comprobado ni creo que sea de interés comprobarlo. Uso, por esto, el término ‘obra’ en su significación particular y no universalmente como ‘OBRA’.

derna y postcolonial, y a través de esas teorías pude acercarme a Borges. No hay disensión entre mi lectura del texto objeto y mi lectura teórica; el objeto y la teoría constituyen una unidad. Por esto, no estoy tampoco usurpando la obra de Borges para establecer una teoría de la postmodernidad, sino solamente leyendo su obra desde una perspectiva determinada que me posibilita entender su obra y entender en particular el pensamiento y el saber de la segunda mitad del siglo XX. Esta lectura postmoderna/ postcolonial que hago de su obra, o mejor dicho de algunos de sus textos, no privilegia –en el contexto general de la discusión– mi perspectiva ni tampoco excluye otras; es decir, estamos muy lejos de cualquier apología o usurpación, más bien nos encontramos frente a un sobrio y sereno análisis de un objeto cultural fundamental de nuestro siglo. Cualquier lectura que esté basada en los textos de Borges, en el sistema epistemológico y en el contorno cultural en que están sumergidos sus textos (estas tres condiciones son tan obvias que ni habría que mencionarlas), me parece legítima. So lamente la *verosimilitud científico-crítica*, esto es, la capacidad de convencer con dicha lectura y establecer una perspectiva, decidirá cuál de las lecturas propuestas podrá ser la más o menos indicada. En todo caso, el privilegio exclusivo de una perspectiva –como se viene haciendo últimamente con el aspecto histórico en la obra de Borges, es decir, con un militante dogmatismo, como lo demuestra el libro de Balderston (1993, 1996; véase mi crítica al respecto en 2001)– contradiría el espíritu de la obra de Borges.

Tampoco estoy negando con esta lectura que haya un Borges, para decirlo en la forma en que se polemiza, “argentino” y otro “universal”, que es usurpado por la cultura del centro que le niega su identidad cultural originaria. Creo, eso sí, que hay un Borges universal, semiótico, producto de una semiosis, y que no hay una jerarquía ni de temas ni de lugares. Buenos Aires es para Borges un lugar tan real o mítico como lo es Uqbar, ya que él no está produciendo una literatura mimética, ilusionista de color local, sino una literatura autorreferencial, y esto a raíz de que Borges –he aquí mi tesis central– liquida al Logos Occidental, es decir, el dualismo metafísico y el mito del origen.

La práctica literaria de Borges se caracteriza por una organización signica pluralvalente que tiene profundas consecuencias para el tratamiento de la realidad y de la ficción. El texto es un producto de la lectura y la escritura, una permanente relectura como reescritura. Esta ‘reescritura’ lleva a una disolución de los personajes, de la identidad del narrador, y a la constitución de dos niveles fundamentales y siempre presentes: el nivel objeto-textual y el metatextual (en el sentido de ‘espejularidad lúdica’ y de ‘*mise en abyme*’, que se encuentran siempre en una tensión lúdica y que conducen a la superación (perlaboración) de la ficción como ficción). Los textos de Borges realizan su propia ‘desficcionalización’; es decir, la historia narrada es siempre desenmascarada como “inventada” o como metatextual, y no constatamos ningún interés en concretizarla.

Borges recurre a una serie de procedimientos textuales que, mucho más tarde, en la segunda mitad del siglo XX, serán difundidos y establecidos por la filosofía postmoderna, por la teoría de la literatura (*nouvelle critique*, *Tel Quel*) y que van mucho más allá de la teoría y práctica literaria de los autores de las vanguardias europeas de

los años 50 en adelante (*nouveau roman*, *nouveau-nouveau roman*, *roman Tel Quel*), creando procedimientos propios, hasta la fecha inigualables. Algunos de estos procedimientos textuales, de los cuales Borges se vale, serían aquellos de la *deconstrucción* (Foucault 1966; Derrida 1967, 1972; A. de Toro 1992: 145-184; 1994: 5-32), del *rizoma* (Deleuze/ Guattari 1976; A. de Toro 1992: 145-184; 1994: 5-32) y de la *simulación* Baudrillard 1981; A. de Toro 1995a: 11-45; 1999: 137-162; 1999a: 129-153) que llevan a una escritura antimimética (favoreciendo una autorreferencialidad) y, por consiguiente, a una escritura antifantástica (favoreciendo un mundo de signos absolutos basados en la percepción subjetiva, en revelaciones místicas y en los sueños), a una antiintertextualidad (favoreciendo una diseminación y un nomadismo que anula las referencialidades generantes) y a una antiparadoja (favoreciendo una escritura ‘escriptible’ (Barthes 1970), rizomática, de infinitas reescrituras y relecturas, es decir ‘transversal’ (Welsch ²1996) que Borges llama la ‘postergación infinita’ o ‘paradoja infinita’. Como veremos más adelante, la relectura de Borges como re- o escritura no es una actividad mimética e intertextual, sino una *elaboración perlaboradora* (*verwindende Verarbeitung*) y una recodificación de significantes que funcionan como unidades de referentes o como marcas referenciales *simuladas*. El significante es enlazado en una estructura rizomática donde cualquier origen (*Ur*) y cualquier traza finalista (*tèlos*) se funden en una infinita pluralidad diseminante. En vez de una mimesis ordenada y embarazada de sentido se deriva una simulación que se establece como realidad o como una textualidad literario-ficcional, mas sin una realidad (referente) y sin una textualidad que opere como punto referencial: “*Le simulacre n’est jamais ce qui cache la vérité – c’est la vérité que cache qu’il n’y en a pas. Le simulacre est vrai*”, dice Baudrillard (1981: 9)².

Mientras el rizoma –como un principio de organización– se conecta con otros de muy diversa estructura, de tal forma que se constituye un movimiento a-jerárquico, desunido, abierto y siempre en desarrollo, no cabe preguntarse qué significado tiene un sintagma, sino cómo éste es combinado; la simulación, por su parte, se instala como una realidad hiperreal, como la implosión de la realidad que lleva a la disolución del dualismo metafísico occidental, de los límites entre realidad y ficción, entre narrador como instancia mediadora y los personajes. La dualidad entre un yo-narrador y un yo-actuante es superada, el yo-narrador se desdobra en diversos ‘yo’, obteniendo una identidad híbrida. Lo dicho vale igualmente para el narrador en tercera persona.

Así también desaparecen los límites entre lector y autor y sus criaturas. Por medio de estos procedimientos, que desarticulan la estructura, el texto se transforma en algo anónimo y experimenta una reducción hacia sí mismo. Con esta teoría y práctica literaria Borges elabora la generación autorreferencial de la textualidad, la desaparición del autor, donde éste se transforma en un ‘escriptor’ (*scripteur*), quien motiva e incita la actividad del receptor como coautor, en cuanto éste debe recorrer el juego rizomórfico del autor y del narrador, transformando así el proceso de lectura en reescritura. Borges sostiene en diversos escritos y en diversas entrevistas, partiendo de la

2 Baudrillard indica haber tomado esta cita del *Eclesiastés*, mas, a pesar de varias lecturas no me ha sido deparado el placer de la constatación.

recepción de Kafka, que cada escritor es en primer lugar un lector, y que éste crea sus propios antecesores y no al revés. De esta forma cada lector llega a ser un coautor.

Los procedimientos deconstruccionistas no suelen tener como finalidad el producir un significado, un mensaje tradicional, sino que persiguen la búsqueda como tal:

Quizá el fin del laberinto —si es que el laberinto tiene un fin—, sea el de estimular nuestra inteligencia, el de hacernos pensar en el misterio, y no en la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscar esa solución y saber que no la encontramos es algo hermoso, desde luego. Quizá, los enigmas sean más importantes que las soluciones [...]. (Borges 1985: 25)

Frente al lector se desarrolla un verdadero ‘viaje de aventuras’ a través de diversos sistemas sígnicos que, por causa de su repetición durante los siglos, han perdido su capacidad denotativa y, con esto, sólo dejan la posibilidad, primero, de la búsqueda de otros transmisores de sentido y luego, en una radicalización de esta búsqueda, se trata solamente de la búsqueda de significantes que se emplean muchas veces acoplados a significados con una función de ‘anzuelo’ y que luego son descubiertos como sin sentido.

Tras esta breve descripción de algunos términos y concepciones fundamentales en el discurso literario de Borges, podemos pasar a tratar algunos aspectos centrales de su conocimiento, saber y discursividad que han acuñado la base del pensamiento de la segunda parte de nuestro siglo, en el que se descubre a Borges como el *Urvater* de la época postmoderna y postcolonial (y no como un postmodernista *avant la lettre*). Algunos de estos aspectos centrales de la escritura y del pensamiento de Borges los expondremos basándonos en ejemplos del campo de la ‘negación de la mimesis’ con sus consecuencias en los campos de la ‘antiintertextualidad’, de lo ‘antifantástico’, de la ‘antiparadoja’, y de la ‘simulación rizomática’, ‘el azar dirigido’ que resumimos en el término de ‘Literatura o Pensamiento Virtual’.

2. Referencialidad, mimesis, antifantástico, antiintertextualidad, simulación rizomática y azar dirigido

2.1. El problema de la referencia y la mimesis

Borges inaugura un nuevo paradigma en la literatura del siglo XX, o tiene, en todo caso, un papel fundamental respecto de la constitución de dicho paradigma.

Este nuevo paradigma lo he visto y lo veo fundado en una concepción literaria que conoce dos actitudes primordiales: una consiste en que Borges no considera el trabajo literario como una ‘mimesis de la realidad’ (y es indiferente qué definición le da la crítica a este término), y así su literatura nada tiene que ver con el realismo. Borges postula más bien, en un primer momento, el trabajo literario como ‘mimesis de la literatura/ ficción’; en el sentido de un espejo con referencias literarias, en un entrelazamiento de relaciones que aparecen como intertextualidad. Borges cita la tó-

pica oposición de 'realidad vs. ficción/ mimesis de la realidad', para luego reemplazar el término 'realidad' por 'mimesis de la ficción/ literatura vs. literatura', con lo cual queda claro que el mundo, la realidad, está constituido por signos. El autor se desliga, de esta forma, de la categoría ontológica de la 'realidad'. En consecuencia, Borges se deshace de la categoría del origen, del *Ur*, de aquel Logos que *a priori* (incluso en el *pre-logos*) establece normas de todo tipo y en todo nivel. Normas que incluyen una forma del concepto de 'razón' entrelazado con el de dualismo ('interior vs. exterior', 'alma/ idea vs. cuerpo/ arte/ literatura'; 'significado/ significante', 'realidad/ irrealdad', 'buena literatura/ mala literatura', 'literatura profunda vs. literatura liviana', 'centro vs. periferia', etc.), con jerarquías y cánones que actúan como referentes y que son y deben ser imitados y funcionan como punto de partida para todo el pensamiento, el saber y cualquier actividad intelectual o artística. Para Borges, cada signo, cada pensamiento, se constituye como el resultado de un viaje nómada, por un divagar a través del mapa de la biblioteca, del mapa de la enciclopedia, del mapa del mundo y del mapa de vivencias que luego son 'transmutadas', 'perlaboradas' ('*verwunden*') en el momento de su concretización escriptural, en el momento de su formulación y cada vez en forma nueva, ya que el instante transmuta los signos en su nueva lectura y en una nueva escritura. Ninguna lectura es la misma y por esto la repercusión, el resultado concreto de esa lectura en un texto siempre nuevo, siempre en movimiento, es un paratexto, un suplemento *ad infinitum*, un deslizamiento, un rodar eterno del significado a espaldas del significante. De esta forma la mimesis se hace imposible, el acto de la mimesis es anulado por el hecho de que el término 'A' de una estructura dual nunca es tomado como una significación o como un punto de partida para una reactualización de ese término 'A', sino como mera estructura significativa, en un viaje que lo llevará a eternas contaminaciones y reinventaciones.

La segunda actitud primordial representa una radicalización de la primera, en cuanto la oposición 'mimesis de la ficción vs. literatura' como condición del trabajo literario también es reemplazada por una oposición de más transcendencia: 'mimesis de la ficción/ literatura vs. pseudomimesis de la ficción/ literatura'. El término 'realidad' ha sido entonces reemplazado por el de 'mimesis de la ficción/ literatura', y el término 'ficción', por el de 'pseudomimesis de la ficción/ literatura'. Con lo expuesto no solamente cuestiono y niego la presencia de lo fantástico en gran parte de la obra de Borges, sino que también la de la intertextualidad que comúnmente se cree tan afín a Borges. Muchos de los textos de Borges –podemos conceder– establecen, en el mejor de los casos, relaciones con otros textos, pero no con la realidad. Esta aparece solamente como cita y, cuando es evocada, proviene de otros textos o su referencia directa con la realidad se diluye en su elaboración semiótica, en el camino que recorrer, y va trazando una referencia dentro de una semiosis infinita. La relación con otros textos es aparentemente *intertextual*, si bajo este término entendemos una *práctica intertextual* como la definen Genette (1982) y la crítica en general (Lachmann 1982; Pfister/ Broich 1985). Y Borges confiesa solamente que crea sus textos partiendo de otros textos (*Als-Ob-Prinzip*) y no de la realidad, y si parte de ella, la deshace en textualidad (vid. más abajo); pero él no *practica* la intertextualidad, ya

que el ‘pretexto’ (A. de Toro 1992: 161) no es usado como tal en forma *contextual* y, además, Borges *inventa/ imagina* los textos a que se refiere. La literatura de Borges es un gran ‘*simulacrum*’, es hiperreal (vid. más abajo) porque su discurso trasciende los límites entre realidad y ficción. Semejantes límites –si es que aún existen– se dan solamente entre libros, y también en este caso son diluidos por Borges (*sie lösen sich auf*).

Esto se ve en la gran desterritorialización (‘orilla’/ ‘literatura menor’, ‘pliegue’) que Borges lleva a cabo desde un inicio, aun en sus obras llamadas criollistas, como lo describe Olea Franco (1993) y como indica el ejemplo siguiente del prólogo a la edición de 1954 de *Historia Universal de la Infamia* (OC I: 291)³, donde Borges declara que “*Son el irresponsable juego de un tímido que [...] se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias [...]*”. Textos “[...] *de entonación orillera*” donde “[...] *lo esencial del universo es la vacuidad*” y donde “[...] *esa mínima parte que es este libro*”, está poblado por

Patíbulos y piratas [...] y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar. El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo; ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores. (ibíd.)

Los términos ‘falsear’, ‘tergiversar’, ‘intercalar’, ‘conversiones’ y ‘vacuidad’ transportan y transmutan los temas orilleros (‘patíbulos’, ‘piratas’, ‘infamia’), llevándolos a un contexto puramente literario, autorreferencial (‘bajo los tumultos no hay nada’), donde los hechos reales pasan a ser palabras, semiosis, meras representaciones de un ‘juego’ (‘irresponsable juego’/ ‘el hombre que se entretuvo’/ ‘apariencia/ superficie de imágenes’).

Otro ejemplo representa la narración “El sur” en la que Dahlmann viaja con el recuerdo del *Martín Fierro* –que lo recodifica, lo *perlabora*– y con las *1001 Noches* y *Paul et Virginie*, transformando ese viaje aparentemente colorista en un viaje a través de la literatura. Borges hace rodar ese viaje a través de las páginas de las obras mencionadas, pero no imitándolas, sino des- y reterritorializándolas. Por esto, afirmo que Borges, por lo general, no *practica* la intertextualidad, ya que el ‘pretexto’ (A. de Toro 1992: 161) no es usado como tal en forma *contextual*, produciendo un nuevo significado partiendo de ese texto originario que se pierde a través de las relecturas y reescrituras. No digo que toda la obra de Borges funcione así, pero sí un buen número de ellas; y para mí es importante que este fenómeno se dé, y no su cantidad o grado de absolutización. Además, sabemos que Borges imagina textos, y textos imaginados constituyen un procedimiento de simulación, ya que detrás de lo representado está el vacío. De allí que textos inventados no se puedan tomar como referentes textuales, mucho menos como referentes de la realidad. Las dos siguientes citas de una entrevista a Borges nos confirman la virtualidad de su escritura:

3 Con las siglas OC me refiero a la *Obras Completas* de Borges (1989) en tres volúmenes.

Creo que un escritor o todos los hombres pueden pensar que todo lo que le ocurre es un *instrumento*, todos esos casos le han sido dados para un fin [...], todo eso le ha sido dado como *arcilla*, como *material* para su arte, [...] tiene que *abrochar* todo eso. [...] para que lo *transmutemos*, para que hagamos de las circunstancias de nuestra vida cosas eternas. (Video: *Borges el eterno retorno*. Las itálicas son mías.)

[...]

mi destino era ante todo un destino literario, es decir, que me sucedieron en numerosos casos muchas cosas malas y otras buenas, pero yo siempre sabía que todo eso luego se convertiría en palabras, que yo transmutaría en palabras. (Proa 1999: CD-Rom)

La realidad o los libros son sólo ‘arcilla’ que él luego transmuta; es decir, no imita, sino *perlabora*, de su lectura sale otra escritura.

La ‘transmutación’, o la *perlaboración rizomática*, en nuestra terminología, está representada en forma ejemplar en “Pierre Menard, autor del Quijote”. La lectura instala una escritura sin precedentes, sin origen; la copia más abismante se transforma en algo único, se engulle al original. Como otra lectura de ese algo único lo engullirá a su vez, de tal forma que tenemos infinitas copias únicas, y así ninguna es el *Urtext*. Menard *hace* un texto virtual de la copia de la copia.

Debido a la eliminación de la realidad y de la mimesis dentro de una semiosis nómada, como factores literarios, es decir, de la oposición entre ‘realidad’ vs. ‘ficción’, los relatos de Borges pueden ser difícilmente *pars pro toto* calificados como mimesis de la realidad o como el choque entre realidad y ficción, esto es, como fantásticos. En la crítica existe el consenso de que lo fantástico nace particularmente de la oposición entre ‘ficción’/ ‘lo maravilloso’ y ‘realidad’, y si Borges evidentemente se está refiriendo a textos literarios, aún más, escribiendo notas sobre “textos imaginarios” (OC I: 429), el término realidad desaparece y así no se puede hablar de lo fantástico en su obra, de un género que ha sido definido partiendo de obras de fines del siglo XVIII y del siglo XIX. Gran parte de la obra de Borges –como la de Kafka– no es ni fantástica ni neofantástica⁴, sino que se trata de un discurso antirreferencial y, semióticamente hablando, autorreferencial que presenta el abismo de una ‘literatura menor’ (Deleuze/ Guattari 1975; A. de Toro 2001) y un “fantasma” (A. de Toro 1999; 1999a), como veremos a continuación. También según la definición epistemológica y narratológica de Todorov (1970), que se basa en la duda incierta de lo ocurrido, lo fantástico nace particularmente de la oposición entre ‘ficción’ y ‘realidad’. Cuando expongo que muchos textos de Borges no son fantásticos, me estoy

4 Más afín me es el empleo que hace Alazraki del término ‘neofantástico’, el que, en su definición, coincide en gran parte con mi posición frente a la obra de Kafka y Borges, con la diferencia de que yo no empleo el término por razones históricas. Una posición casi idéntica a la que había propuesto (vid. A. de Toro 1992; 1994; 1995a; 1998a) y que elaboro en este lugar es la de Erdal (1998: 109-134), quien en su agudo trabajo califica las narraciones de Borges –partiendo del lenguaje y de explicaciones metaficcionales– como producto del lenguaje y relacionadas a la percepción, y les asigna el título de “fantástico-modernas”, distinguiéndolas así del tipo de lo “fantástico tradicional”. A pesar de divergir en los conceptos (un aspecto secundario), existe una gran convergencia en los criterios para la descripción de una buena cantidad de textos de Borges.

refiriendo a un tipo determinado de la definición de lo fantástico que se basa en un género tradicional canonizado, con referencia a los siglos XVIII y XIX. Con el traspaso en un primer momento del término mimesis a la relación literatura/ literatura, Borges obliga al lector a cambiar su actitud receptiva: éste no debe esperar de su obra una historia tradicional y coherente, tampoco un reflejo de la realidad o un mensaje – aunque en una primera lectura se nos presente el texto como tal –, sino que el texto debe ser entendido como una realidad propia e inmanente en el momento de la lectura. Su estructura está caracterizada por una madeja laberíntica que contiene una cantidad indeterminada de textos conocidos, menos conocidos, desconocidos o inventados, que son valorizados con diversos predicados tales como ‘universal’ o ‘trivial’ por el sistema de la cultura, pero no por Borges. El receptor puede aceptar esta aventura, en cuanto se pone a rastrear nombres de personas, de obras, de citas y de alusiones, o simplemente se deja arrastrar por el flujo de la corriente del significante, atraído por la búsqueda inscrita en el interior del texto. Para Borges no existen, al parecer, diferencias entre géneros ni valorizaciones objetivantes de la literatura, sino sólo la de un gusto personal⁵. Para él existen como objetividad sólo signos (y en ningún caso ‘obras’), sintagmas o morfosintagmas como unidades motivantes. En este sentido, Borges es un minimalista y un fragmentarista. Su actividad como lector lo lleva a ser productor de textos y no al revés: su lectura lo transforma en un mediador de signos múltiples, con lo cual crea un sistema rizomórfico.

Borges no se queda en la oposición que sitúa la literatura frente a la mimesis de la literatura – como indicábamos más arriba –, sino que la extiende hasta llegar al binomio ‘mimesis de la literatura’ vs. ‘pseudomimesis de literatura’. El produce la impresión de un diálogo con otros textos, *de facto* imagina/ inventa mucho de esos textos que hace creer que imita (por ejemplo, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). Borges nos hace creer que tiene como punto de referencia una enciclopedia u otro tipo de textos que son inventados parcial o totalmente. Otra alternativa es que él borra las relaciones de tal forma que el origen del referente se pierde en una infinidad de trazas.

De esta forma, los textos de Borges no son intertextuales, al menos por tres motivos que quisiera agregar para completar mis observaciones al respecto: Borges codifica los textos, primero en forma débil, segundo, desviándose del sistema referencial evocado, y tercero, simulando un sistema referencial que él cita, y actuando como si lo fuese a imitar. El modelo de Borges es exactamente lo contrario de lo que sucede en *Don Quijote* de Cervantes. Además, Borges imagina sus sistemas referenciales. Su intertextualidad es, por esto, autorreferencial, un fantasma, una simulación, y, por último, también se desliga del dualismo que es esencial para la intertextualidad. Que Borges no practique la intertextualidad quiere decir – según mi opinión – que no la practica en la forma como se ha venido definiendo en la crítica, como, por ejemplo, por Kristeva (1967; 1968; 1969), Genette (1982), Pfister/ Broich (1985),

5 La siguiente cita ilustra lo expuesto en forma ejemplar: “ya cuando mi padre me dijo [...] que sólo leyera lo que me interesa, el creía que la literatura obligatoria es un error [...] que yo eligiera lo que quisiera” (*Proa* 1999: CD-Rom).

donde se parte de una forma codificada (sea ésta suave o intensa) y significativa de la dialogicidad intertextual, y no de un “eco” que lleva no a una rearticulación significativa, sino a una nueva estructura. Además, no pretendo que esto se dé así en toda la obra de Borges, mas sí en una buena cantidad de textos, y lo importante para nuestra argumentación es que el hecho está dado, no su cuantificación; es la ruptura que presupone semejante práctica lo que me parece relevante, no su número.

Esta posición estética de Borges es similar a la de Roland Barthes (1970), quien describe en *S/Z* –partiendo de concepciones de Derrida y del grupo *Tel Quel*– el texto literario ideal de la vanguardia denominándolo ‘*scriptible*’; esto es, una actividad o un trabajo literario donde la lectura y la escritura se encuentran en un proceso de relaciones equivalentes y abiertas, donde la lectura se transforma en un reescribir. Se trata, tanto en el caso de Borges como en el de Barthes, de una escritura en un presente absoluto (del absoluto *hic et nunc*):

c’est nous en train d’écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soi traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l’ouverture des réseaux, l’infini des langages. (Barthes 1970: 11)

Las literaturas del pasado son activadas a través del autor Borges, durante la lectura que realiza de éstas el lector implícito de sus textos. Pero no se intenta, ni bajo el aspecto de la producción ni de la recepción textual, adjudicar a los textos citados un nuevo sentido para el presente, como tampoco reinterpretarlos o reconstruirlos, una actividad que era central en la teoría de la recepción de la escuela de Constanza *et alii*. Los textos se reproducen en forma radicalmente fragmentaria y sirven solamente de base para un nuevo texto, que poco o nada tiene que ver con el sintagma empleado. Este es, a nuestro parecer, el punto central en la poética de Borges, que lo llevó a la concepción de que ya todos los textos habían sido escritos, de que su obra era una repetición de otra ya escrita, conocida o desconocida, y que era una contrapartida de otras obras, contentándose con “escribir notas” sobre ellas, como ya he indicado.

Esta posición no es una simple “coquetería” de Borges, sino un pilar de su sistema literario y propone una teoría de la recepción distinta de la hasta entonces desarrollada⁶. Borges niega con esto la posibilidad de reactualizar (‘contemporaneizar’) textos del pasado en su sentido originario.

Lo que Borges toma de las fuentes no es su contenido, sino más bien su estructura, la cual es conducida a otro nivel y con esto transformada. Los textos empleados parecen tener solamente un sentido, el generar una idea, y por esto Borges nos revela sus fuentes, las cuales aparecen, cualesquiera que éstas sean, como ficción en la ficción.

La mencionada oposición ‘mimesis de la literatura/ ficción’ vs. ‘pseudomimesis de la literatura/ ficción’ experimenta una última transformación que nos da una posible respuesta respecto de por qué Borges ‘*simula*’ y respecto de la ausencia

6 No opino por esto que Borges anticipe la teoría de la recepción de la escuela de Constanza, como lo cree Jauß (1987: 30ss.).

fantasmagórica de la escritura: la transformación se concretiza en la oposición ‘pseudomimesis de la literatura/ ficción’ vs. ‘recepción/ sueño/ experiencia mística’. En este caso tenemos un significante que se transforma en cifra, en símbolo de la percepción; por último, en trazas, que estimulan la ‘diferancia’⁷. Borges mismo describe este proceso cuando él confirma que el sueño siempre precede a la literatura, al acto de escritura (Borges 1985: 17, 22). Esta tensión entre la percepción y el sueño, que es de naturaleza rizomática, es decir, ajerárquica, inconsciente, abierta y siempre en movimiento, que se desarrolla según el principio del azar de una traza sin origen y sin finalidad, no se configura en su organización sígnica, lineal e intencional, en una dialéctica o en una metafísica logocentrista de la idea de la idea, sino que es conservada en su total diversidad. Y precisamente aquí se encuentra el lugar epistemológico desde donde afirmo que la escritura de Borges se encuentra “más allá de la literatura” (A. de Toro 1999: 137-162, 1999a: 129-153 y vid. más abajo) y que los significados eran sin sentido, así por ejemplo en textos como “El idioma analítico de John Wilkins” y en “Undr”.

2.2. Lo antifantástico y la antiintertextualidad

A continuación, explicaré por qué la literatura de Borges, según mi opinión, no es de carácter fantástico e intertextual como se ha venido sosteniendo en la crítica internacional.

La literatura fantástica se basa en estructuras narrativas en las cuales se trata de transgredir un límite topográfico o normativo (Lotman 1973); luego, estas estructuras son concebidas según un modelo histórico-cultural determinado *del* mundo que, como tal, está sometido a transformaciones y cambios y es de *naturaleza mimética*. Lo que se considera como norma, límite y transgresión varía de cultura a cultura, de época a época. Estas estructuras elementales de ‘naturaleza mimética’ se centran en una confrontación entre ‘realidad’ y ‘ficción’ en la forma en que lo han descrito Jakobson (1921/1971: 373-391), Tynjanov (1924/1971: 393-431) y Höfner (1980).

Si revisamos brevemente la investigación sobre el subtipo textual ‘fantástico’, aprendemos que éste se define, al contrario de la novela o cuento realista, a través de la oposición ‘realidad vs. maravilloso’, donde se presupone que la ficción está siempre empecinada en imitar la realidad en forma exacta, en modelarla y problematizarla o en entrar en una competencia con ella⁸. Por esto, se puede comprimir la relación ‘literatura/ realidad’ en la oposición ‘realidad vs. ficción’, donde la ficción –según Lotman (1973)– corresponde a un sistema secundario modelizante. Sin la oposición de lo inexplicable y de lo real no se puede definir el subtipo textual ‘fantástico’. La

7 Proponemos con “diferancia” una posible traducción del término francés “différance” (Derrida).

8 Para los aspectos del realismo y la literatura fantástica, vid. Jakobson (1921/1971: 373-391); Höfner (1980); Blüher (1985); Wunsch (1991: 17ss.); Thomson/ Fischer (²1985: I); Jehmlich (²1985: 24) y Penning (²1985: 37-38, 50).

transgresión de leyes y normas en un mundo determinado (e.g., la transgresión de leyes de la verosimilitud) se considera como fantástica. La narración y el mundo de lo fantástico poseen todos los criterios del mundo cotidiano-real, donde de pronto los personajes se ven confrontados con acontecimientos que van más allá de la experiencia de un mundo normal.

Todorov (1970: 28-51; en especial 49) define lo ‘fantástico puro’ partiendo de una serie de publicaciones que tratan el problema en base a la ‘indecidibilidad’ de lo acontecido por parte del lector y de los personajes, es decir, en base a “*un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros*”, lo cual implica una identificación entre lector y personaje. Este criterio es altamente problemático, aun cuando para Todorov éste no es un principio *sine-qua-non*, sino una condición necesaria, ya que –agrega– se trata de una forma de leer que no debe ser ni ‘poética’, ni ‘alegórica’. Ambos procedimientos literarios o tipos de lectura, el ‘poético’ y el ‘alegórico’, son descartados del subtipo textual de lo fantástico porque eliminan la ambigüedad entre lo real y lo sobrenatural, ya que todo aquello que fuese solamente sobrenatural quedaría como un acto autorreferencial literario; es decir, sin una referencia mimética ni conexión con el mundo real, sería algo puramente maravilloso, que se puede aceptar o rechazar, pero que no produciría ningún conflicto con la realidad, o se consideraría lo maravilloso en forma alegórica y funcionaría metonímica o metafóricamente como sustituto de otra cosa, y no sería ni referencial ni autorreferencial. Precisamente en este punto de la discusión con la crítica sobre el género de lo fantástico me asaltaron las dudas: por una parte, respecto de adscribir la obra de Borges a este género –como es ya típico–, y por otra, respecto de si al menos algunas obras de Borges no son en realidad una *negación de lo fantástico*, como trataré de explicar y de demostrar en las próximas páginas.

La realidad se puede –como sabemos– definir solamente a través de la mimesis, a través de la imitación del sistema texto-externo ‘realidad’ en relación con un concepto de la realidad ‘Q’ de una cultura ‘Y’ en una época ‘X’. Por esto, propongo entender el término ‘mimesis’ como ‘imitación de una unidad ‘x’ cualquiera’ (siendo posibles diversos sistemas referenciales, tales como la supuesta realidad empírica, libros, etc.) y reservar el término ‘antimimético’ para una literatura autorreferencial o en la que domine este tipo de referencia. En este caso es, *en un comienzo*, indiferente cómo se ha venido definiendo históricamente el término ‘mimesis’, ya que ‘mimesis’ sólo quiere decir imitación’ y la forma en que la imitación se pone en práctica –sea la acción mimética compatible con una concepción de la realidad o de la experiencia cotidiana, o incompatible con ella– es algo que está supeditado primeramente a variabilidades histórico-pragmáticas y no es principalmente un problema de la imitación.

Con respecto a lo fantástico en la obra de Borges, Bioy Casares (1940/¹⁴1997: 5-12; 1972: 222-230) propone en su ensayo introductorio a la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 una serie de criterios para la definición de lo fantástico que son centrales para nuestra argumentación. Bioy cita a “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” de Borges en relación con diferentes tipos de *plots* fantásticos. Este texto es caracterizado como “fantasía metafísica” (¡y no fantástico!) y es clasificado como: “un nuevo

género literario, que participa del ensayo y de la ficción [...] y destinado para intelectuales, estudiosos de la filosofía, casi especialistas en literatura” (1940/141997: 11).

Pero Borges mismo clasifica, en el prólogo a la colección de “El jardín de senderos que se bifurcan” (en la primera parte de *Ficciones*), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Las ruinas circulares”, “La lotería de Babilonia”, “Examen de la obra de Herbert Quain” y “La biblioteca de Babel”, como narraciones “fantásticas”. El texto “El jardín de senderos que se bifurcan” es calificado como “policial”, es decir, como un relato de detectives o algo similar. Además, Borges considera que todas las otras narraciones del volumen de *Ficciones*, así como también las reunidas en la segunda parte bajo el título de “Artificios”, “no difieren de las que forman el anterior” (OC I: 483). En *El Aleph* no existe un prólogo, pero en el epílogo se clasifican todas las narraciones como “fantásticas” (OC I: 629).

Tanto en el ensayo de Borges “El arte narrativo y la magia” del año 1932, como en el prólogo que escribe a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, obtenemos varias observaciones con respecto al *estatus* de lo fantástico. Ambos textos de Borges fueron magistralmente comentados, analizados e interpretados por Rodríguez Monegal (1976), de tal modo que me puedo limitar a algunas observaciones básicas. Comparto con Rodríguez Monegal la opinión de que Borges rechaza un tipo de literatura realista y psicologizante, oponiéndole la literatura fantástica. Rodríguez Monegal entiende como ‘fantástico’, ‘arte’/ ‘artificio’ (cfr. también A. de Toro: 1992; 1994; 1998). La literatura es entendida como algo conscientemente fabricado que no tiene como finalidad imitar. Punto medular de esta interpretación borgeana de lo fantástico es la negación de la realidad como sistema de referencia y, con esto, la negación de la causalidad, como así también de las coordenadas espacio-temporales, lo cual, en su prólogo a la obra de Bioy Casares y en conexión a su relato “El arte narrativo y la magia”, Borges confirma nuevamente. ‘Lo fantástico’ es para Borges equivalente a *ficcionalidad*, *literariedad*, *literatura*, y ello es claramente reconfirmado en una entrevista del año 1985. Aquí dice algo que ya había expuesto en su conferencia de 1945 en Montevideo con el título “La literatura fantástica” (vid. Rodríguez Monegal 1976: 185ss.) y que se encuentra nuevamente en “La flor de Coleridge” y en “Magias parciales del Quijote”: “Podría decirse que la literatura fantástica es casi tautológica, pero toda literatura es fantástica” (Borges 1985: 18). Así establece, sin punto de dudas, la homología ‘fantástico literatura/ ficción’. En esta definición no tiene ninguna importancia si los acontecimientos son o no de orden sobrenatural (véase también sus observaciones sobre Wells y Kafka, *ibíd.*: 25): ellos no son realistas en el sentido que especialmente tiene este término en el siglo XIX. Lo expuesto queda definitivamente claro cuando Borges sostiene: “La segunda parte del *Quijote* es deliberadamente fantástica; ya el hecho de que los personajes de la segunda parte hayan leído la primera es algo mágico, o al menos lo sentimos como mágico” (*ibíd.*: 18), concluyendo unas páginas más adelante que “la literatura es esencialmente fantástica” (*ibíd.*: 25). Como sabemos, Borges se ocupó intensamente del *Quijote*⁹, y la parte aquí comentada por

9 Borges (OC I: 444-459; 667-669; 799): “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Magias parciales del Quijote” y “La parábola de Cervantes y el Quijote”.

Borges tiene como trasfondo a la novela ‘picaresca’. Ginesillo de Pasamontes (uno de los condenados a galera) le cuenta a Don Quijote y a Sancho Panza que está escribiendo su vida y aventuras bajo el título *La vida de Ginés de Pasamonte* en la tradición de *Lazarillo de Tormes*. Cervantes establece un paralelo entre vida *in actu* y la escritura de esa vida, deconstruye paródicamente el subtipo textual ‘verista’ que pretende representar la vida tal como es. Así establece Cervantes otro paralelismo entre Don Quijote y Sancho, quienes son confrontados con su propia historia. El bachiller Sansón Carrasco informa a Don Quijote y a Sancho Panza (en la Segunda Parte, capítulo II-IV) que su historia ha sido publicada en un libro con el título *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*; es decir, tenemos una duplicación de dos obras. De pronto, los personajes han pasado de ser imaginarios a ser reales. Lo que comenzó como ficción se transformó en un libro. Para Don Quijote y Sancho Panza el libro sobre sus aventuras es parte de la historiografía. Los dos héroes se transforman en ‘lectores’ de su propia historia y discuten con Sansón Carrasco pasajes incorrectos y falsos del cronista. Sansón Carrasco interviene enseñándoles que el poeta debe narrar la historia como “si ésta hubiese ocurrido de esa forma” y no “como ésta ha ocurrido realmente”, ya que eso es tarea de los historiadores. Es muy fácil reconocer que Sansón Carrasco está citando la *Poética* de Aristóteles y tratando la relación entre realidad y ficción (la verosimilitud).

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” irrumpen los *hrönir*, provenientes del planeta imaginario Tlön, en la “realidad de la ficción”. En Cervantes saltan los grafemas de la ficción a lo real, en Borges se trata de objetos, signos (letras del abecedario de Tlön). Por otra parte, *Don Quijote* proviene de las novelas de caballerías; una obra ficcional tiene su *origen* en obras ficcionales. El origen del origen de Tlön se deriva de un artículo de una enciclopedia en el cual se describe el país de Uqbar, y he aquí la ruptura, la diferencia con Cervantes: ¡la enciclopedia es inexistente! Los autores proceden de forma análoga, pero a la vez diferente, y la diferencia radica en la actitud frente a y en el resultado del trato que le dan a la relación realidad/ ficción. Mientras Cervantes considera ambas unidades como problemáticas y por esto dignas de un sujeto, este binomio no representa ningún problema para Borges. Mientras para Cervantes la pregunta respecto de si la realidad se puede captar en la escritura, se encuentra en el centro de su reflexión, esta pregunta no tiene lugar en el pensamiento de Borges. Mientras Cervantes fracasa al querer dar una respuesta al problema a causa de la complejidad de la realidad, de la realidad de su tiempo, que se caracterizaba por la contingencia, Borges se queda en su mundo de signos, ya que los libros establecen en primer lugar referencias con signos y no con otros sistemas. Por esto Borges considera a *Don Quijote*, y con éste a toda la escritura (literatura) como ficcional, en su terminología de ‘fantástico (a)’. A Cervantes no le preocupa si su escritura es fantástica o no, sino que está tratando de liberarse del poder de la mimesis y de la verosimilitud; él lucha todavía con la realidad, pero toma modelos literarios como sistema de referencia para la controversia con ella. Cervantes inaugura aquel debate en la época Moderna que luego Sterne, Fielding y Diderot continuarán; esto es, la discusión sobre la oposición entre ‘realidad vs. ficción’. En este caso no se trata de la oposición ‘realidad vs. sobrenatural’, sino de un problema epistemológico-literario.

Tampoco explica Cervantes cómo sus imaginados y fantasmagóricos personajes se transforman de pronto en reales, en personajes serios, dignos como tema de la historiografía. Cervantes se desprende de la oposición ‘realidad vs. imaginario’ a través de la no-explicación: la irrupción de la historiografía en la realidad queda como adivinanza.

La comparación con Cervantes ha querido contribuir a explicar que Borges entiende bajo el término ‘ficción’ un trabajo textual antirreferencial y de ninguna manera construye una oposición cuando define ‘ficción’ en el sentido de ‘lo fantástico’.

Esto lo vemos claramente cuando Borges, en su conferencia sobre “La literatura fantástica”, menciona categorías distintivas para la definición de lo fantástico tales como “el libro en el libro”, “la contaminación de la realidad a través del sueño”, “el viaje en el tiempo” y el “doble”. Mas, en la entrevista de 1985 (25) se resiste a definir ‘lo fantástico’, dejando este término a la deriva:

Todo es posible [...] no sé, por ejemplo, en el caso de Wells tenemos un hecho fantástico entre muchos hechos cotidianos; en cambio en el mundo de Kafka no, todo parece fantástico. Todo puede ensayarse, pero lo importante es que el resultado sea feliz. (ibíd.: 17)

La *imaginación* y el *sueño* son lo más importante para Borges. Arthur Machen afirma en su libro *Los tres impostores* que “la función del hombre de letras es inventar una historia maravillosa y contarla de una manera maravillosa”; Borges dice al respecto: “lo importante es soñar sinceramente, creo que si no hay un sueño anterior la escritura es imposible. Yo empiezo siempre por soñar, es decir, por recibir un sueño” (ibíd. y 22).

La conferencia de Borges del año 1945 y la aquí citada entrevista de 1985 corroboran la opinión de Borges sobre el *Quijote* y el hecho de que la literatura fantástica sea la más antigua, y la realista, la más joven (cfr. Borges 1985: 25). Pero entre ambas existe una diferencia en la función que Borges atribuye en ese entonces a lo fantástico: él considera la literatura fantástica “como verdaderos símbolos de estados emocionales de procesos que se operan en todos los hombres. Por eso, no es menos importante la literatura fantástica que la realista” (apud Rodríguez Monegal 1976: 188). Proceso y estados emocionales representan percepciones subjetivas en cierta forma místicas.

Borges se deshace de la mimesis. Un buen ejemplo para lo antifantástico y para la antiintertextualidad en la obra de Borges se da en el prólogo a “El jardín de los senderos que se bifurcan” (OC I: 429), donde Borges cita a *Sartor Resartus*, *The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* (1833/34) de Thomas Carlyle (1795-1881), una obra que, según Borges, representa un perfecto ejemplo de un autor que no solamente ha resumido y comentado libros, sino que los ha *simulado*.

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, una obra antifantástica¹⁰, Borges escribe también sobre libros imaginarios como, por ejemplo, *The Anglo-American Cyclopaedia*, donde se encuentra un artículo sobre Uqbar y allí dentro, otro sobre Tlön, que es un planeta imaginado dentro de una cultura de lo fantástico. Si nos preguntamos qué hemos aprendido de la lectura del libro de Carlyle para la interpretación de estos relatos, tenemos que responder: nada.

Una experiencia semejante tenemos con Johannes Valentinus Andreae (1586-1654), quien publica en 1616 el libro *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459* en Estrasburgo, una obra totalmente ficticia que fue tomada por seria y verdadera hasta el punto de someter a Andreae a un proceso por herejía. Borges le adscribe al teólogo de Württemberg la obra *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* (1641). En este caso el autor es real y un personaje es histórico, pero la obra es imaginada, como el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. La obra escrita por Andreae no es citada por Borges, sino sólo el nombre del autor que toma, al parecer, de De Quincey (1785-1859), *Writings*, vol. XIII (OC I: 433). De hecho, en esa obra se encuentra un largo resumen sobre la persona y la obra de Andreae. Tampoco en este caso hemos ganado nada, o casi nada con respecto a la constitución tradicional de la significación. Lo que aprendemos se reduce a la banal constatación de que los autores y obras citados por Borges pretenden, quieren reemplazar la realidad por los libros y además *simulan* esos libros. Esto nos indica que Borges no procede intertextualmente sino que “imita” la intertextualidad, hace como si emplease esos textos, nos parecen similares a otros, pero no son reconocidos en su lugar originario. La cuestión es, por qué procede Borges de esta forma.

Si bien entiendo, la intertextualidad es el resultado de un principio de mimesis que consiste en que un postexto entra en diálogo con un pretexto, obteniéndose de ahí un intertexto (A. de Toro 1992/²1995: 145-184) que ha tomado de los primeros determinadas estructuras estilísticas o semánticas. De esta forma emplea Cervantes las

10 Con respecto a la clasificación de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” divergimos de Erdal (1998: 134, nota 25, a pesar de convergir en aspectos fundamentales de su lúcido trabajo sobre lo fantástico, vid. más abajo), en cuanto ella considera este relato como uno de aquellos “[...] que mantienen la oposición “natural/ sobrenatural” [...] relatos éstos en los que lo fantástico contrasta con el mundo cotidiano que enmarca al fenómeno”. Según mi lectura, lo cotidiano (el encuentro de Bioy/ Borges y la búsqueda de la cita en el tomo correspondiente de la enciclopedia imaginaria) no se opone al descubrimiento de la cita y del mundo que allí emerge; no hay una tematización de estos dos mundos como conflicto. Al descubrirse la cita desaparece el “mundo cotidiano”, Borges y Bioy se diluyen, lo que queda es Tlön y sus objetos. Lo mismo sucede en “El milagro secreto”, también mencionado por Erdal como ejemplo de lo fantástico moderno y presentándose en él la oposición entre el orden natural y el sobrenatural. Otra cosa es el caso de “El Aleph”, aquí tampoco hay una confrontación entre el mundo cotidiano y lo maravilloso, más bien el problema del narrador Borges es de tipo semiótico, ya que éste menciona su desesperación, no en relación con la descripción del contenido de lo visto, sino con su traspaso a la escritura, que menciona como el “centro de mi relato” (OC I: 624). El conflicto se da claramente entre percepción y escritura, donde lo percibido es indescriptible debido al conflicto (he aquí el verdadero conflicto, el “centro del relato”) entre lo simultáneo de la percepción/ visión/ revelación y la linealidad de la escritura (ibíd.: 625).

novelas de caballería para su *Don Quijote* como base dialogal textual-hiperreal, es decir con una evidente y fuerte codificación. En este caso se puede describir en forma precisa con qué función se ha tomado un modelo determinado como referencia y cómo ha sido transformado. Mas, también en obras en las cuales constatamos solamente una actividad hipotextual, es decir, allí donde la dialogicidad literaria no es tan evidente, es posible describir con claridad el subyacente palimpsesto a través de un duro y paciente trabajo, así como sus cambios funcionales durante el traspaso de un contexto a otro. Me explico: si hablamos de intertextualidad debemos partir de una actividad mimética en la que el procedimiento intertextual recurre a *sistemas débil o fuertemente codificados* que, a su vez, pueden ser parcial o totalmente decodificados. Si no se parte del concepto de mimesis no podemos hablar de intertextualidad, ya que esta interacción no podría ser reconocida y de tal forma sería inexistente. No se trata pues de imitar todo un sistema, una cadena de sintagmas, ya que incluso pequeñas estructuras (por ejemplo, un lexema, un género, e.g., soneto) tienen la fuerza de imitar o más bien de evocar todo un sistema o toda una tradición genérica. Para mí, es importante la funcionalidad de semejantes estructuras y el valor de conocimiento de semejante dialogicidad.

Borges cita, de hecho, una enorme cantidad de textos, por ejemplo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, pero estas obras no se ‘emplean’ ni tampoco se ‘usan’ como un todo ni como parte en el nivel del objeto textual. Borges no le adjudica a las partículas citadas del pretexto en el posttexto un cambio de función sintagmático-semántica. Por esta razón, no se produce un intertexto y de ahí que no se practique la intertextualidad –al menos como se ha venido definiendo hasta el momento–, sino que Borges *simula* la intertextualidad. Por tanto, tenemos que preguntarnos por qué Borges *simula*. La respuesta la he encontrado en un nivel epistemológico, es decir, *más allá* de la literatura funcional, en el campo de los signos puros; esto es, en una idea del mundo como signos absolutos y de la literatura como un trabajo gnóstico-semiótico, como resultado de un profundo escepticismo y de la conciencia de que el mundo y la realidad no pueden ser captados, sino que son percepciones subjetivas y fragmentarias. Con esto, Borges elimina el ‘yo’ como centro, se vuelca a la simulación y comienza a desarrollar un pensamiento rizomático. Esta postura de Borges alcanza incluso la calidad de un misticismo semiótico en el cual se literariza el discurso gnóstico empleándose como un tipo de significación. De allí que *la verdad no pueda existir* para Borges, a no ser como un significado vacío que va a la deriva, se desplaza, se pierde y se diluye como en el relato “Undr” y “La escritura del Dios”. La verdad se puede tan sólo prever o entrever por un minúsculo momento y se la puede experimentar en una visión, en un sueño, en un trance místico y por esto no es transmisible. Borges niega finalmente la posibilidad del conocimiento científico (empírico/ positivista o lógico) como única alternativa, como ya Flaubert lo había hecho en el siglo XIX en su novela inconclusa *Bouvard et Pécuchet*.

Ahora bien, si Borges no produce una literatura mimética porque él –como hemos demostrado– nunca o casi nunca se refiere a la realidad, y si su escritura simula la mimesis literaria, luego sus textos no pueden ser *per definitionem* calificados de fantásticos. Borges se *deshace* de cualquier tipo de mimesis frente a la realidad o

frente a la literatura y reemplaza este principio por el principio de la simulación de tercer grado en el sentido de Baudrillard (1981) y de rizoma en el sentido de Deleuze y Guattari (1976)¹¹.

Indicaba que Borges reemplaza la oposición binaria ‘realidad vs. ficción’ por la de ‘mimesis de la ficción’ vs. ‘pseudomimesis de la ficción’. Debo además aclarar mi terminología con respecto a mis publicaciones anteriores: en el caso de la oposición binaria ‘realidad vs. ficción’ debemos entender como ‘ficción’, en un primer momento, un tipo de literatura mimético-referencial. En el término ‘mimesis de la ficción’, ‘ficción’ significa una actividad antirreferencial y antimimética, finalmente, autorreferencial. Si estando de acuerdo con gran parte de la crítica respecto de que Borges bajo ficción no entiende una referencialidad externa al texto, sino escritura, y que literatura o literariedad para él significan ‘lo fantástico’, tenemos una profunda transformación del término fantástico como se ha venido definiendo y describiendo. Genette (1964: 323-327) opinaba –con respecto a Borges– que la erudición es una condición para el género fantástico moderno y Chiacchella (1987: 103), siguiendo a Genette, comparte este punto de vista. En un aspecto fundamental difiere de Genette y Chiacchella en cuanto a que la erudición es aquí entendida como intertextualidad. Borges hace uso de su erudición, pero no solamente *simula* la intertextualidad, sino que además emplea el procedimiento del rizoma.

2.3. ‘Simulación rizomática’ y ‘azar dirigido’

Como sabemos, el término ‘rizoma’ se basa en seis principios (la ‘conexión’, la ‘heterogeneidad’, la ‘multiplicidad’, la ‘ruptura asignificante’, la ‘cartografía’ y la ‘decalcomanía’) y representa un procedimiento *ad libitum* de proliferación, donde no existe ni centro ni origen, que niega y termina con dualismos tales como sujeto/ objeto, yo/ tú y donde los diferentes elementos no son reducibles a un sistema superior. Formulado plásticamente: tenemos una red de nudos del que se derivan ramificaciones que se conectan con otros nudos y de la que la relación signifiante/ significado no tiene ninguna importancia, sino solamente la forma de relación en el nivel del signifiante. El rizoma permite la reunión de diversos sistemas (acontecimientos históricos, individuos, grupos sociales, teorías, etc.) en un lugar y en forma contigua: las diversas formaciones funcionan ajerárquicamente. El pensamiento rizomático tiene la capacidad de ‘desterritorializar’ y ‘reterritorializar’ sistemas. En el concepto de rizoma no hay ni mimesis ni similitud, sino la conjunción de dos o más sistemas heterogéneos. Todo este campo tiene mucho que ver con la realidad virtual y con la simulación que se establecen como realidad. Aquí yace un punto de conexión entre las teorías del rizoma y de la simulación. Baudrillard (1981) entiende por simulación una realidad virtual, una realidad que no es la empírica y por esto no conoce ninguna referencia; se trata de una realidad inventada que reproduce aquello que no existe, la

11 Pero Baudrillard considera la escritura de Borges como una simulación de segundo grado. He tratado de indicar que Baudrillard no está en lo cierto, ya que la escritura de Borges es una simulación *per se*; vid. A. de Toro (1992/1995; 1994; 1995a).

simulación consiste en una realidad virtual que se implanta como LA REALIDAD en sí, como HIPERREALIDAD (Baudrillard 1981: 10). Para Baudrillard (1981: 12-13) la simulación es la eliminación de la referencia y por esto ella es altamente libre y combinatoria. No se trata de una mimesis en forma de una parodia, sino simple y llanamente del reemplazo de la categoría ontológica de la realidad (*dissuasion du réel*). La simulación ofrece todos los signos de lo real, pero *de facto simula/ reemplaza* (no reproduce). La simulación niega la diferencia entre realidad y ficción, entre verdadero y falso, entre origen y efecto, y elimina las relaciones causales propagando el juego en forma radical.

Este fenómeno es simple: existen signos que insinúan esconder algo, otros que simulan algo que no existe. El primer tipo representa la tradición de lo verdadero y de lo secreto, el segundo inaugura la época de la simulación (Baudrillard 1981: 16-17). El medio de transporte se transforma en mensaje (ibíd.: 41), con lo cual el medio *de vora* al mensaje. La creciente cantidad de información reduce el contenido a cero.

El término ‘azar dirigido’ lo he acuñado (A. de Toro 1987) en relación con la obra de Robbe-Grillet y la música serial-aleatoria de Boulez que luego me ha sido altamente útil para el análisis de la obra de Borges (A. de Toro 1998). Este procedimiento se manifiesta sobre la base de una estructura rizomática, absolutamente abierta, no ordenada, de sueños. Así se *literarizan* y determinan sueños, visiones místicas, es decir, son ‘dirigidos’. La pregunta que nuevamente debemos hacer es, ¿por qué Borges inventa y *simula* libros? Se nos ofrece como una respuesta momentánea el que Borges intenta expresar procesos de percepción en el contexto de un ‘sueño semiótico’, es decir, de un sueño transcodificado en signos. Partiendo de esta reflexión podemos construir una nueva oposición: la de ‘pseudomimesis de la ficción’ vs. ‘percepción/ sueño/ experiencia mística’. Se trata de una transcodificación de significantes que no buscan significados o referencias, sino que se convierten en símbolo desesperado, en cifra de sueños que intentan comunicar aquello que solamente es posible vivir en la total subjetividad e intimidad de una experiencia. En este contexto recibe la ya mencionada explicación de Borges una central importancia: que el sueño debe *preceder* a la literatura, al acto de escritura. Este procedimiento del ‘azar dirigido’ es lo que luego he llamado ‘*simulación rizomática*’ y caracteriza actos literario-rizomáticos. También he calificado este tipo de literariedad como el intento de recondicionar signos que por su recorrido durante la historia han perdido su significación (como es el caso en *Pierre Menard*), (vid. también Schulz-Buschhaus 1991: 390-391); así Borges se instala “más allá de la literatura” –como indicaba más arriba y veremos con algo más de detalle a continuación– en cuanto alcanza el límite de lo pensable (por ejemplo, en la clasificación de los animales en una enciclopedia china en “El idioma analítico de John Wilkins”) o en cuanto libera a los signos del significado y los transforma en significantes místicos, mágicos y absolutamente abiertos que son capaces de evocar una revelación mística (así en “Undr”). Borges establece una equivalencia, una homología entre lectura y escritura, siendo su farmacia la enciclopedia (microcosmos) y la biblioteca (macrocosmos), entendiendo por lectura una apropiación, una perlaboración (*Verwindung*) de lo leído y, por escritura, la reescritura deconstruccionista y diseminante que equivale al laberinto, donde cada libro, cada

signo es una forma de un falso espejo que en su trayectoria perennemente reproductora va perdiéndose en la profundidad del mismo; el origen de la traza se diluye. El laberinto no conduce a ningún lugar, se trata de un deslizamiento, de un rodar en un orden desconocido que se representa como un caos. Este laberinto es descentrado y tiene infinitas entradas y salidas, ya que el laberinto *es* infinito, como lo demuestran los siguientes ejemplos (cfr. también A. de Toro 1999b):

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio [...] la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte [...]. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pululaban monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas. (OC I: 537-538)

[...]

-Aquí está el Laberinto [...]

-¡Un laberinto de marfil! [...] Un laberinto mínimo...

-Un laberinto de símbolos [...]

[...]

Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.

[...]

[...] la confusión de la novela me sugirió que ése era el laberinto. [...] la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito.

[...]

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta – simultáneamente – por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. [...] todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.

[...]

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (OC I: 476, 477, 478, 479)

Borges desterritorializa la concepción del laberinto de su componente espacial y lo lleva a un nivel puramente temporal y signico-rizomático donde todo fluye. En las citas señaladas Borges propone una concepción rizomática del laberinto y no la tradicional con un centro, una entrada y una salida, cuyo orden es *a priori* desconocido, pero que luego de transitarlo es revelado como una estructura coherente.

La superposición de infinitas imágenes, de máscaras, borra y diluye las anteriores, formando sólo una. Así leemos en “El libro de arena”: “Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin” (OC II: 69). El término ‘arena’ es una metáfora para la *trace* derridiana o para lo

scriptible bartheano, para la perpetuación de la evocación de signos sin fin y equivale al término ‘*hrönir*’, que en islandés es el plural de ‘*hrönnir*’ y significa “pila de materia que cambia con la acción del viento, agua, etc.; e.g., pila de alga marina, duna de arena”. Es decir, una estructura que nunca está fija, ella cambia con su lectura, con su reescritura, de tal modo que jamás se puede fijar ni su significante, ni su significado, y por esto, nunca se puede determinar su referente, produciendo una ausencia total de significación, de estructura. Esta estructura está constantemente *desviándose del camino*, transformándose, y no es otra cosa que el significado de ‘*Ykvar*’ (Uqbar), una forma del verbo ‘*Ykva*’¹². Tlön es en islandés ‘*Atlön*’ y significa mapa, plan, atlas; un atlas de la literatura, un atlas del pensamiento, un atlas del saber que, en su intento de reproducir todo, elimina su referente y su referencialidad, se vuelve inútil –como aquel mapa en “Del rigor de la ciencia”, idéntico a la topografía del imperio–, ya que su saturación de sentido y su exacta duplicación, su simulación, lo hace inservible. Es decir, Borges aclara que no hay mimesis, y con esto no hay origen, sino una infinitud de trazas. Cada libro, cada texto insertado, se disuelve en otro, como la arena en la arena sin dejar otra traza que la arena misma, construye el laberinto, socava la autoría y la autoridad de la palabra y de su productor, para construir una escritura rizomática diseminante, para establecer la *búsqueda* como último y único sentido, la búsqueda como tal, sin *telos*. La escritura, según Borges/ Derrida, es algo muerto en el sentido de que no es capaz de reproducir *vida*, ni de reproducir, en el mejor de los casos, *textos*.

Una comparación con la pintura lo demuestra. La pintura es “una imitación de tercer grado” (*edios* objeto pintura), mientras que la escritura quiere ser imitación, pero lo es tan sólo de cuarto grado) *edios* objeto pintura descripción ya deformada por la pintura; vid. Derrida 1972: 172-173). ‘Cuarto grado’ significa que la escritura no es capaz ni siquiera de producir un fantasma como el pintor, es decir, “produce una copia de una copia de una copia”, una simulación de algo que no existe. La escritura, con su alfabeto, no es capaz de producir una simulación ni en el sentido pictórico, ni en el sentido de “reproducción de oralidad”. De allí que la cartografía en “Del rigor de la ciencia” sea idéntica a la región reproducida, que una duna sea idéntica a la anterior pero, al mismo tiempo, diferente, que el *Quijote* de Pierre Menard sea idéntico al de Cervantes pero radicalmente otro; cada origen se establece como otro origen, cada reproducción perfecta lleva a otras idénticas, pero radicalmente diferentes; son perfectas imitaciones que destruyen el origen al suprimir la correlación entre significante y significado.

De esta forma, la escritura de Borges deviene una “écriture en dehors”; esto es: sabemos que tenemos *algo*, que ya no es más el mismo *algo* que representaba un saber, una escritura que nos era habitual, pero que no es reconocible ni legible bajo las formas usuales, que no es una escritura que nos haga conscientes de alguna tradición, no se trata de una reescritura significativa en el sentido de un nuevo conocimiento o

12 Ver también el término de ‘*mimetisme*’ y ‘*glissement*’ de Lacan (1964/1973: 85-96; 1966: 249-289) quien sostiene que nuestra mirada cambia el objeto mirado y el objeto cambia nuestra percepción.

conocimiento actualizado, es un texto, una escritura de “cuarto nivel”, un “cuarto-texto”. Este “cuarto-texto” es el producto de la ausencia de una escritura no-referencial, no-mimética, que no está en relación con la realidad, ni en relación con la literatura, ni en relación con la estructura o con la función de la escritura tradicional. La dualidad que presupone la intertextualidad, o lo fantástico, no lleva, en el caso de Borges, a un conflicto que pueda ser solucionado dentro de un campo determinado y jerárquico; no se puede reducir a una unidad simple o a una dialéctica que en un tercer nivel (la ‘*Aufhebung*’ de Hegel o la interpretación estructuralista a un *meta-nivel*) ofrezca una salida como “ideal de una solución especulativa”. Las evocaciones de otros textos marcan la crisis del dualismo occidental, del *logocentrismo*, del *etnocentrismo*, del *fonocentrismo* y con esto del *significado*. La dualidad ya no se da como una oposición que pueda ser resuelta de una u otra forma, tampoco en un tercer término. Al contrario, la situación destruye el “horizonte trinitario”. Los textos de Borges no se pueden reducir a una unidad, a un origen o a un nivel dialéctico de un tercer término para, finalmente de esta forma, otorgarles un significado fijo, es decir, proporcionarles una identidad remarcándolos en el contexto de la *diferancia* (*différance*) y así construir una presencia afirmando la significación de la representabilidad. La referencia alude a lo que el texto había sido e indica su actual y absoluta alteridad (*absolute Andersheit*; cfr. Derrida 1972: 35).

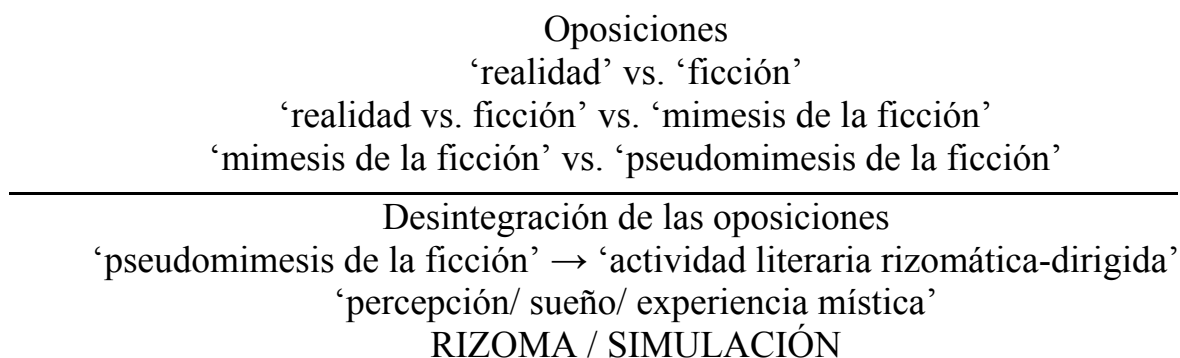
Borges *agrega* un cuarto término a la tríada semiótica o metafísica, desarticulándola y finalizando la *trinidad metafísica*. Desarticular significa ‘deslimitar’/ abrir, reescribir, recitar, no perteneciendo ni adentro ni afuera de la tríada semiótica. Y como Derrida (1972: 36) constata, lo que aún no se ha pensado son las consecuencias de semejante operación: la *ausencia*. La ausencia es aquello que marca la búsqueda como búsqueda y que se concretiza en cada texto evocado y no empleado. La *ausencia* es esa frase de Borges en el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* que ya he citado. Allí se señala: “Dijo que los libros son como las figuras pintadas que parecen vivas, pero no contestan una palabra a las preguntas que les hacen” (OC I: 291), o en “Del culto de los libros”: “Lo más prudente es no escribir sino aprender y enseñar de viva voz, porque lo escrito queda” (OC I: 713). Borges (1985: 25) entiende su escritura como búsqueda y no como mensaje, como se ve en su concepción del laberinto expuesta más arriba.

La traza, la marca, la huella es diluida en un simulacro que consiste en que Borges *hace como si mirase hacia atrás, como si regresase*, pero, por el contrario, la mirada retrospectiva (*la traza*) agrega un nuevo texto, complicando la operación y haciendo imposible el regreso a un origen, formulando un laberinto en el cual su texto es una *digresión suplementaria*, un *falso y ciego espejo*, imitando una infinita especulación. Los libros evocados están insertos en los textos de Borges, les son familiares, pero a la vez no se los puede reducir a éstos, han dejado ya de ser ellos mismos en el nuevo contexto, han perdido su identidad. Los textos de Borges afirman la referencia marcando, al mismo tiempo, el límite de la operación especulativa, deconstruyen y reducen todos los efectos a los términos por medio de los cuales la especulación se apropia de las referencias. Esta operación es una gran risotada, es la máscara bufona del carnaval, de un carnaval de signos, es una historia policial de signos que quiere

responder a la pregunta del origen, pero que hace nacer otros de muy diversa naturaleza.

El sistema descrito es rizomático en cuanto no deja lugar al dualismo, en cuanto el rizoma ‘desterritorializa’/ ‘disemina’ un término incipiente de la cultura y lo ‘reterritorializa’/ ‘reinsemina’ dentro del sistema rizomórfico. No existe ni la imitación ni la similitud, sino una explosión de dos o más series heterogéneas en líneas que son constituidas por un mismo rizoma y que no están subordinadas a un sistema superior, sino que carecen de un eje genético, de una estructura profunda, de una objetivación de unidades. La escritura de Borges es un ‘mapa’, una ‘superficie’ con muchas entradas y salidas (vid. Barthes 1970) y no “copia de”, está abierta a todas las dimensiones, es productiva y no reproducción, es performance y no competencia.

Para concluir con este aspecto, podemos resumir las transformaciones de las oposiciones descritas de la forma siguiente:



3. La “postergación infinita”

La paradoja, como el género fantástico y la intertextualidad es una estructura binaria y altamente referencial y/ o mimética, en cuanto uno de los términos representa la norma, la racionalidad, la causalidad, etc. y el segundo término, su desviación, siendo los dos términos así incompatibles. Si hablamos de paradoja tanto en la filosofía postmoderna, como en el postestructuralismo o en la obra de Borges debemos partir de semejante estructura.

Por lo que respecta a Borges, no sé en este momento si todas las supuestas paradojas en los relatos o ensayos de Borges lo son realmente, mas sí que una buena cantidad de ellas, como se puede fácilmente demostrar en diversos ejemplos, no corresponde, según mi perspectiva, a una paradoja; ello, si se descubre y se especifica la función de los términos empleados y si se establece una clara distinción entre los niveles de argumentación. El hecho de que Borges cite copiosamente la paradoja eleática, no quiere decir que esté ni pensando, ni escribiendo desde aquélla ni desde un punto de partida racionalista binario. En otro lugar hemos demostrado (A. de Toro 1999b) que incluso en “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga” y en “Avatares de la tortuga” Borges se vale de una terminología que va más allá de una oposición

binaria (como lo confirma el estudio de Moulines 1999); también en “Pierre Menard, autor del Quijote” es evidente que no hay paradoja alguna, sino que Borges está tratando un problema conectado al fenómeno de la mimesis, de la recepción, actualización y concretización de textos, de la irrecuperabilidad de los mismos a través de esa producción y lectura ‘escriptible’, de la equivalencia entre escritura y lectura, donde estos términos pasan a ser infinitas reescrituras y relecturas y no la problematización de aspectos lógico-binaristas (A. de Toro 1999b: 170-200).

Por lo demás, en la investigación existe un consenso respecto de que la paradoja es algo que solamente se puede definir como tal, cuando se parte de principios matemáticos y de la lógica formal binaria, y que por esto, en especial en el campo de la literatura, se puede solamente hablar de paradoja si se tienen estos referentes como trasfondo argumentativo. Fuera de eso, incluso dentro de la lógica, se ha desarrollado un sistema lógico multivalente. La paradoja exige las ‘*endoxas*’, sin ellas es inexistente, y si una paradoja se repite constantemente, imponiéndose como sistema, deja de ser paradoja, ya que se transforma en un estándar. Por esto, aunque Borges en muchos casos esté creando una paradoja, ésta, a través de su reiteración, deslizamiento y desplazamiento (‘postergación infinita’ o ‘paradoja infinita’), es decir, por el hecho de transformarse en estándar, se disuelve, se diluye.

En el nivel del pensamiento y en el campo de la filosofía, Borges está ligado a un tipo de racionalidad que con Welsch (²1996) hemos llamado ‘*razón transversal*’ o ‘*entrelazamientos de la razón*’. Bajo ‘*razón transversal*’ entiende Welsch no un término de razón absoluto y sintetizante –que lo declara obsoleto y vacío–, sino una suerte de trayectoria, un recorrido, una búsqueda que realiza la razón. Se trata de entrelazamientos (*Schnittstellen*) y superposiciones (*Überlagerungen*), de posibilidades de razón (*Vernunftsmöglichkeiten*) en permanente contaminación, es decir, de pasajes (*Übergänge*). Estos entrecruzamientos no constituyen exclusiones, ni establecen nuevas jerarquías, ni provocan paradojas, sino infinitos pasajes e innumerables relaciones. Este tipo de pensamiento, comunicación, escritura, no es irracional, sino muy por el contrario, provoca un profundo cuestionamiento de los principios en que se basan las diversas definiciones de la razón y de sus propios sistemas. El pensamiento transversal es –como pensamiento de pasajes de un sistema a otro– un procedimiento operacional que consiste en situarse “en medio” de las diversas racionalidades evitando construcciones normativas. Esta operación es posible por que el pensamiento o la razón transversal carece de un sistema de reglas (principios) determinados *a priori*; éstos se van construyendo frente y en contacto con otros, mutándose a través de una larga traza de contaminaciones: “la razón transversal es –en su sentido original– *sin principio* [= sin principios que estén fijados *a priori*]” (Welsch ²1996: 763; mi traducción), lo cual no implica que la razón o el pensamiento transversal carezca absolutamente de principios, ya que ello significaría la eliminación de cualquier pensamiento, sino que se mueve en un nivel de relaciones “formales” que puede ser comparado con la relación entre significantes de Lacan. La transversalidad es por esto una categoría nómada, una búsqueda altamente híbrida, mas sin renunciar a la racionalidad.

Borges, pues, no está creando paradojas, sino que parte de un pensamiento transversal y rizomático llevándolo al resultado de una producción y recepción escribible.

Al respecto dos ejemplos. El primero trata de la obvia tesis de Borges, según la cual la lectura que realiza un lector en un momento dado, la hace dicho lector partiendo de su subjetividad, de su experiencia, de su horizonte de conocimiento y del *epistema* de su tiempo que se *inscribe* en esa obra, siendo indiferente su origen, ya que no el origen, sino la actualidad histórico-pragmática y la subjetividad del lector determinan el significado en el momento preciso de *esa* lectura que se está llevando a cabo. Cada lectura es por esto una relectura y cada escritura es una reescritura, con lo cual se postula que el original no existe (al respecto vid. A. de Toro 1994 y 1999). Borges lo confirma en varios lugares, por ejemplo, cuando afirma que “cada escritor *crea* sus precursores” (*OC* I: 72), como ya lo he expuesto más arriba. El texto a disposición de la lectura no es autónomo en su estructura, sino que la lectura prefigura y determina la estructura de ese texto en cada momento en el que se concretiza (*OC* I: 711). Es decir, aquí no hay paradoja ninguna, sino la postulación de que un texto del pasado es irrecuperable para el presente; mientras el significante permanece inamovible, el significado se permuta en base a un nuevo campo referencial.

El segundo se refiere a la paradoja de Zenón que se encuentra como palimpsesto en un nivel macro y micro-estructural en una serie de textos, por ejemplo, en “Tlön, Uqbar, Tertius Orbis” (*OC* I: 441-443) en cuanto a que de un mundo ficticio surgen objetos concretos como letras del abecedario de Tlön, los rhönir o la enciclopedia de Tlön. Como sabemos, Tlön es un planeta imaginario de la literatura fantástica de Uqbar y Uqbar es una región imaginaria de una enciclopedia ficticia (= nivel macro-estructural). Además, las escuelas de Tlön niegan la existencia del tiempo y consideran el presente como indefinido, el futuro existe como esperanza en el presente, y el pasado, como recuerdo en el presente. Tenemos una absolutización del *hic et nunc*. Significativo es que esta posición no es tratada como paradoja, antinomia o contradicción, sino como una serie de unidades que son irrecuperables y únicamente manifestables en un palimpsesto “falseado y mutilado” (ibíd.: 437), es decir, diferente, postergado (= nivel micro-estructural).

El problema del tiempo y de la continuidad es también articulado en analogía estructural con la paradoja de Zenón, con sus efectos para la identidad y la concepción del origen, ejemplificado en el sofisma de las nueve monedas de cobre que se pierden un martes, un jueves son encontradas cuatro y un viernes tres, y otras dos monedas. Borges no ve falacia, sino que el conflicto se desprende de la presupuesta continuidad del ser (¿han existido todo el tiempo las monedas entre el momento de su pérdida y el de su recuperación?), que presupone una “identidad” general del ser, en vez de diferenciar entre “igualdad” e “identidad”, caso en el que la identidad siempre se realiza de otra forma, se posterga metonímicamente, habiendo un constante desplazamiento. Estos postulados son rebatidos en cuanto a que si a la igualdad se le da la mayor extensión, entonces contiene la identidad y, de tal forma, las monedas serían una sola (ibíd.: 437-438). Borges está hablando aquí, en conjunción con Mallarmé y Valéry, del Gran Libro en el que todo ya se ha escrito (como también lo encontramos en “La biblioteca de Babel”). Así en el campo de la literatura circula la “idea de un sujeto

único” (ibíd.: 439) y “no existe el concepto del plagio”, ya que los libros son de un sólo autor y es la crítica quien inventa las autorías. Dentro de esta igualdad existe una diferencia entre libros de ficción, de filosofía y otros.

Borges está aquí siempre tratando el problema del origen, aunque de hecho niega su existencia, ya que tampoco existen *el libro*, ni *el autor*, sino una traza de libros y escrituras secundarias ejemplificados en los *hrön/ hrönir* y definidos como “objetos secundarios” (ibíd.: 439). Existen *hrönir* de segundo y tercer grado según su distancia del punto de partida (“un *hrönir* es derivado de otro *hrön*, los *hrönir* del *hrön* de un *hrön*”); los de quinto grado “son casi uniformes” y los de noveno grado “se confunden con los de segundo” hasta “borrarse y [...] perder los detalles cuando los olvida la gente” (ibíd.: 439-440). Borges no está postulando aquí una paradoja, sino la “postergación infinita” que se transforma en una “empresa imposible”: el pensamiento y la literatura virtual.

4. Postcolonialidad

Bajo postcolonialidad, como parte del pensamiento y del conocimiento postmoderno (y de la vida postmoderna) entendemos un discurso de los colonizadores y de los colonizados, del centro y de la periferia, un término cultural que recodifica, perlabora el pasado y el presente en un futuro. La postcolonialidad como perspectiva postmoderna se caracteriza por una actitud y por un pensamiento deconstruccionista (en el sentido de una reflexión crítico-creativa), intertextual e intercultural, por un pensamiento recodificador de la historia (que descentra la historia), por un pensamiento heterogéneo o híbrido, subjetivo y de radical particularidad, de radical diversidad y, por consecuencia, universal. La postcolonialidad no es excluyente, sino que incluye la multidimensionalidad, es decir, la interacción de diversas series codificadas del conocimiento con la finalidad de desenmascarar como contradictorio e irregular a aquello que en el colonialismo y/o en el neocolonialismo había sido instaurado como *la* historia, como *la* verdad irrefutable. A través de este procedimiento se interpretarán las contradicciones, la pluralidad, las rupturas y la discontinuidad de la historia y de la cultura concretizada en los diversos discursos, como lo son los discursos ficcionales (vid. A. de Toro 1995a: 16-21).

También en este campo, Borges ha iniciado un cambio de paradigma, cambio que en un principio fue desconocido. Para ilustrar lo expuesto comienzo con una breve mención de su texto “El escritor argentino y la tradición”. Partimos de dos premisas: una es que Borges es un autor que se apropió del pasado, se apropió de su deuda con el pasado, y crea un futuro. Si Latinoamérica es periférica y colonizada y todo viene de fuera, entonces existe la legitimación de hacer suyos los elementos culturales del centro. Pero en el momento en que Borges comienza su lectura e inicia su viaje a través de la literatura, no se sirve de ésta como un pastiche intertextual, como una parodia, sino que la elabora y la perlabora produciendo *su* discurso, inconfundible, ‘menor’ (en el sentido de Deleuze/ Guattari 1975), puramente de Borges (¿y con esto argentino?). La otra premisa es que al discurso de Borges, en el momento de la

modernidad y del neocolonialismo no se le reconoce su valor, no se lo considera; en el mejor de los casos se lo usurpa ávidamente, sin mencionarlo y se le niegan los aportes para reclamarlo como parte del centro. Esta situación cambia, en parte, en el momento en que se lo empieza a malcitar, es decir, se lo cita, pero incorrectamente, sin fe, con displicencia, pero accediendo al centro. El discurso de Borges presenta la pugna, la difícil relación entre periferia y centro, que se puede resumir, *grosso modo*, en los siguientes tipos de relación: a) se lo conoce, pero se lo oculta (ej. *nouveau roman*, *roman Tel Quel*); b) se lo conoce, pero se lo refuta como arcaico (Ricardou 1967: 93-94); c) se lo emplea como punto de arranque fundamental (Foucault 1966); d) se lo emplea, pero se lo interpreta equivocadamente (Baudrillard 1981); e) se lo ignora totalmente (Deleuze/ Guattari 1976).

Borges inicia su texto ocupándose del tratamiento del problema del escritor argentino y la tradición, o mejor dicho, ocupándose de lo que caracterizaría a la literatura argentina, de lo argentino, finalmente, del tratamiento de la identidad argentina, y con esto, de la relación de Argentina con los otros, de la periferia que quiere ser centro, con el centro, lo cual es una dificultad imposible de resolver (OC I: 267), y aún más, ello con la consideración de que semejante problema “no existe”, de que se trata de un mero problema retórico, apto para lo patético (es decir, para el localismo). El “problema”, para Borges, se reduce a una “apariencia”, a un “simulacro”, a un “pseudoproblema”.

Opino que el problema “argentino” aquí tratado es el problema latinoamericano y de la periferia en general. Lo que Borges está realmente tratando es la relación periferia/ centro, en el sentido que le dan Said (1978/²1994), Bhabha (1994) y Spivak (1990, 1993), y hace un análisis de los argumentos que se emplean para constituir un discurso legitimista de lo argentino, refutando punto por punto tanto elementos genéricos, temáticos como aquéllos meramente formales. La argumentación de Borges se puede resumir en tres tesis que él da a conocer y refuta y que están provistas de diversos ejemplos.

Con respecto a la primera tesis (“el color local”), Borges argumenta que *Martín Fierro* es una obra paradigmática, pero no arquetípica, ya que es un eslabón en una cadena, no es punto de partida, no es el origen mismo. Además, la equivalencia que se propone entre el género gauchesco y el arte de los payadores no es válida, ya que ellos difieren en forma sustancial. Mientras los payadores tratan de emplear una lengua culta y rehuyen lo popular, los escritores cultos de la gauchesca tratan de emplear localismos de tal modo que deben incluir un glosario en sus libros para poder ser comprendidos. Mientras los payadores se ocupan de temas generales, los cultos se ocupan de temas populares y locales.

La conclusión de Borges es que las obras gauchescas son tan artificiales como cualquier otra obra literaria y que el criterio del color local es inadecuado para la definición de “lo argentino” (recordemos en este lugar el juicio negativo de Borges sobre el intento de Flaubert en *Salambô*). Borges da una serie de ejemplos de obras que no emplean el color local y son argentinas, por ejemplo, *La urna* de Enrique Banchs, donde se mezcla lo local con lo universal, los tejados de los suburbios de Buenos Aires y los ruseñores de la tradición griega y germánica. Según Borges, lo

argentino radica en el uso de las imágenes, el ruiseñor representa simbólicamente el pudor argentino, la dificultad para las confidencias y para la intimidad.

El problema se plantea en la conciencia de un contexto cultural periférico, ya que si se argumentase desde un punto de vista meramente cultural general, este problema de lo autóctono, de la identidad, de las “influencias”, desaparecería. Así, Borges menciona a Racine y a Shakespeare, quienes tomaron temas de Italia y de la antigüedad greco-latina y a nadie se le ocurriría negarle a Racine *lo* francés y a Shakespeare *lo* británico. Incluso, agrega Borges, los que abogan por el “color local” deberían rechazar esta teoría por ser una estética extranjera (vid. Hugo 1971). Otro ejemplo es la mención del *Alcorán*, obra en la cual no se mencionan los camellos, los que, según Borges, por ser parte de la cultura árabe no tenían por qué ser especialmente mentados. La falta de camellos se transforma, en este caso, en una prueba de la autenticidad del *Alcorán* y no de la negación de su identidad. Borges se pregunta quién se empecinaría en mencionar los camellos:

Un falsario, un turista, un nacionalista árabe [...], [...] pero Mahoma como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecerlos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local. (OC I: 270)

Al presentar esta tesis, Borges ofrece como ejemplos algunas de sus obras, aquellas donde al comienzo pululan los localismos y que él considera como “libros ahora felizmente olvidados” (ibíd.). Así, para Borges *La muerte y la brújula* es una pesadilla donde se deforman elementos de Buenos Aires y los lugares son denominados con nombres franceses. A pesar de todo, los lectores descubren “el sabor de las afueras de Buenos Aires” (ibíd.: 271).

Borges introduce como un último ejemplo a *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, libro que se califica de nacional pero que, según él, está lleno de metáforas “de los cenáculos de Montmartre, cuya fábula toma de *Kim* de Kipling y cuya acción tiene lugar en la India, obra que a su vez está bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipi” (ibíd.). Borges hace notar que ese libro, considerado como tan nacional, ha necesitado de tres contextos culturales para ser lo que es.

Borges considera inaceptable que “los nacionalistas” pretendan “venerar las capacidades de la mente argentina” limitando “el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo [pudiesen] hablar de orillas y estancias y no del universo” (ibíd.: 271).

En sus argumentos contra la segunda tesis respecto del planteamiento de seguir la tradición española, Borges tiene dos objeciones. La primera consiste en que si la historia argentina (y de Latinoamérica) puede definirse por el intento de apartarse o de distanciarse de España, entonces estamos ante una contradicción, puesto que no se puede proponer la ex-potencia colonial como ejemplo y origen. La segunda reside en que el placer por la literatura española es adquirido y no siempre son los textos españoles bien recibidos y son “difícilmente gustables sin aprendizaje especial” (OC I: 272), mientras que, por el contrario, la literatura francesa o inglesa no plantea problemas de recepción, como ocurre con la literatura española.

En los argumentos contra la tercera tesis, Borges no comparte la opinión de que argentinos (y latinoamericanos) estén desvinculados del pasado, separados de Europa y de que se encuentren en un estado de iniciación y que por ello toda vinculación cultural con Europa sea falsa, ya que precisamente por la juventud de Latinoamérica existe en ella otra sensibilidad histórica y temporal. La vinculación con el viejo mundo es tan estrecha que todo lo que allí ocurre tiene un gran impacto en el nuevo mundo y, en particular, en Argentina.

Luego de haber refutado todas las posibilidades, el discurso de *lo argentino* se funda sobre la base de las categorías expuestas y discutidas. Borges concluye lapidariamente afirmando que la tradición argentina (latinoamericana) está sumergida en la cultura occidental y tiene aún más derecho a ella que aquellos que pertenecen a las naciones que son dueñas de la misma. Haciendo una comparación con los judíos¹³, sostiene que actuamos dentro de la cultura occidental, pero no nos sentimos atados a ésta, de allí la capacidad de innovación de los argentinos/ latinoamericanos que “[...] podemos manejar todos los temas europeos [...] con una irreverencia que [...] ya tiene consecuencias afortunadas” (OC I: 273).

Para Borges esta discusión sobre *el problema de lo argentino*, es decir, sobre la identidad, de lo propio, es un error porque “refleja el eterno problema del determinismo”, es decir, de la eterna pregunta sobre el origen, de la traza unificante, de la continuidad en el tiempo. Borges aboga por la condición abierta, por la postmodernidad, al sostener que:

[...] nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores. (OC I: 274)

Esta cita es una definición ejemplar de lo que venimos denominando postcolonialidad: la vinculación, la relación del propio contexto con otros que están fuera de la propia localidad, la apropiación y la reclamación de discursos y fenómenos culturales que son patrimonios de todos y no sólo de una región cultural. Borges demostró muy temprano, y con cierto éxito, el camino que se debería seguir. El discurso borgeano es inconfundible, pero ¿es éste argentino? La pregunta nos parece carente de sentido. Sin embargo, si tratamos de responderla podemos tan sólo decir que el discurso de Borges es argentino desde un punto de vista cívico y geográfico. Lo curioso es que un buen número de argentinos y latinoamericanos, incluso más allá del mundo académico, tuvieron problemas en aceptar, por mucho tiempo, *lo argentino* o latinoamericano en la producción literaria de Borges. En publicaciones actuales observamos la posición opuesta: Borges es focalizado como escritor de Buenos Aires. Mas, la obra de Borges no se deja ‘etiquetar’, pertenece tanto a una tradición hispano-argentina como

13 Claro está que Borges entiende por judío o cultura judía, la de Kafka, la del judío del centro de Europa, cosmopolita, cultivado y perteneciente a la burguesía ilustrada.

a una europea que está abierta a otras culturas, como la musulmana, y a todas las literaturas.

Lo que lo hace grande es su universalidad, el incluir en su literatura y pensamiento lo uno y lo otro, el ser literatura sin confines ideológicos ni geográficos, lo cual se puede percibir en el interés y fascinación que Borges tiene por Kafka, y en el hecho de que cuando describe la obra de Kafka está a la vez describiendo su propia escritura. Esta fascinación radica explícitamente en esa infinitud de su escritura que siempre se escapa ('postergación infinita', Borges 1982: 10, 19) y nunca puede ser determinada a un lugar ('*regressu in infinitum*', ibíd.: 9, 19) como lo revela la siguiente cita:

Kafka en cambio tiene textos, sobre todo en sus cuentos, donde se establece algo eterno. A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor. (Borges 1983: 3)

Conclusión: literatura “menor”, “virtual”, reescribir desde el desierto o territorializar el Oriente

Borges produce con su escritura en los años 40 un salto cuántico con respecto a las bases epistemológicas de su obra y a un pensamiento cultural y filosófico que se va a desarrollar, en particular, en la segunda mitad de nuestro siglo.

Como los signos están preñados de significación Borges tiene que reescribirlos (usando en este lugar un término de Lyotard). En este intento alcanza el límite del pensamiento, de lo pensable, de lo imaginable. En este sentido crea “monstruosidades lingüísticas” (Foucault 1966), y *en ello radica el cambio de paradigma, lo fantástico* en su escritura, en un sentido semiótico-epistemológico, en cuanto Borges alcanza en sus textos los límites del pensamiento, de aquello que él piensa y lleva al papel, lo que cree reconocer pero que se da de otra forma¹⁴. Borges crea ese tipo de lo fantástico por cuanto “*n’altère aucun corps réel, ne modifie en rien le bestiaire de l’imagination*” (Foucault 1966: 7); es decir, estamos describiendo la simulación rizomática, en tanto Borges *hace* ‘literatura con la literatura’, como el ‘cocodrilo *hace* tronco con el tronco’. Lo que en la idea y en el pensamiento tradicional aparece como irritante y como transgresión en la clasificación de animales es sencillamente el hecho de que campos semántico-pragmáticos muy diversos y aparentemente opuestos o sin relación alguna son conectados por Borges a través de una arbitraria contigüidad de términos que se excluyen los unos a los otros. La “monstruosidad” de la escritura de Borges no radica, en primer lugar, en la enhebración y en la vecindad de los términos, sino primordialmente en que se reúnen en un espacio común (=texto, hoja

14 A. de Toro (1992/²1995; 1994; 1995a). Me refiero a “El idioma analítico de John Wilkins”, a la división de los animales en una enciclopedia china (OC I: 708) y a Foucault en *Les mots et les choses* (1966: 7).

escrita) que desecha cualquier lazo semántico o pragmático en común. Así se destruye el lenguaje habitual y se reemplaza por signos absolutos. Aquí vemos claramente que no existe un logos común. Aquí nace el ‘terror’ que inspiran los textos de Borges, aquí se abre el abismo de lo incomprensible, del no-poder-entender. Este es el lugar de lo fantástico *par excellence* como ficción pura (como escritura y literatura), como Finné (1980) lo postula para este subtipo textual, mas sin un trasfondo mimético. Aquí tenemos el lugar de lo lúdico, de lo artificial (del rizoma), de la autorreferencia que contradice a lo fantástico tradicional. Borges crea:

[...] le désordre qui fait scintiller les fragments d’un grand nombre d’ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l’hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie: les choses y son “couchées”, “posées”, “disposées” dans de sites à ce point différents qu’il es impossible de retrouver pour eux un espace d’accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun. (Foucault 1966: 9)

Precisamente el concepto de la biblioteca representa plásticamente lo que Borges pone en práctica y Foucault comprende: la creación de un desorden constituido por fragmentos de un infinito número de posibles órdenes que se reproducen rizomáticamente. Borges evoca aparentemente un discurso, como si estuviese establecido *a priori*, de hecho lo desarticula, lo deconstruye y le roba su logos. El que en este vacío metafísico la obra de Borges se pueda denominar como un tipo de lo fantástico, como resultado de una actividad antimimética, desordenada y lúdica (vid. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *OC I*: 436 y Borges 1985: 23) que a su vez articula el deseo de un orden, no debe ser confundido con un discurso que opera contra el orden con un efecto trascendental (o un significado trascendental) como lo estima Finné. El efecto de este procedimiento consiste precisamente en lo inconcebible y en su percepción subjetiva, acoplada a la representación de la relatividad de lo real como vacío, de donde resulta la fascinación de lo infinito-atroz y, en ningún caso, una *harmonie consolatrice* (Finné 1980: 10), sino su negación que se concretiza en deseo. De allí se desprende además lo antiteleológico de la escritura de Borges que, precisamente a través del relativismo (iconizado en el símbolo del “laberinto rizomático”), es llevado hasta su disolución (el desciframiento del enigma “Undr” es “Undr”). El mismo Borges (1985: 25) responde a la pregunta sobre el símbolo del laberinto como cifra de lo fantástico, con lo cual Borges abandona la experiencia habitual del lenguaje, mundo y conocimiento: él hace explotar la finalidad como meta y así nos transporta a la absoluta referencialidad sin preguntar de dónde ni hacia dónde. La escritura de Borges va más allá que la teoría de la similitud y de la diferencia de Foucault, por cuanto Borges la destruye; lo que queda es el rizoma y la simulación. Borges produce con su saber, pensamiento y escritura en los años 40 un salto cuántico con respecto a las bases epistemológicas del conocimiento de la segunda mitad del siglo XX, a los conceptos de filosofía y arte en general, y a aquéllos de la práctica literaria en particular.

El siglo XX ha sido –sin lugar a dudas– el *Siglo de Borges*. Ningún autor o filósofo ha escapado a su mágica influencia, numerosas teorías literarias y teoremas filosóficos han sido pensados o formulados por él. Fuera de su obvia influencia en el

ámbito hispánico, Borges gozó (y goza) de una enorme recepción en la literatura norteamericana (pienso en el artículo de John Barth “The Literature of Exhaustion” (1967), y en el de Jaime Alazraki 1999); su presencia también ha sido impactante en la literatura francesa, como se manifiesta, por ejemplo, en las publicaciones que le fueron dedicadas y que aparecieron en la revista *L’Herne* (París 1964), donde participan Robert Caillois, Luis Vax, Claude Ollier, Gérard Genette, Paul Bénichou y Jean Ricardou, entre muchos otros. Ricardou manifiesta *expressis verbis* la deuda del *nouveau roman* con el escritor argentino; pero ésta también existe en la literatura italiana, pienso, por ejemplo, en Italo Calvino y Umberto Eco.

Borges también ha acuñado la *nouvelle critique* y la filosofía francesa postmoderna. Testigos de ello son Foucault, cuya obra maestra *Les mots et les choses* del año 1966 tiene su origen y motivación en el relato “El idioma analítico de John Wilkins”, el que ha influido de igual forma en su concepción de ‘heterotopía’; la obra de Derrida y su teoría de la diseminación, de la deconstrucción y de la traza ejemplifican también esta afirmación, que al mismo tiempo se fortalece si se consideran los conceptos de ‘pensiero debole’ y de ‘fin de la metafísica’ de Vattimo, o el concepto de ‘simulación’ de Baudrillard y la idea del rizoma de Deleuze/ Guattari.

La fama de Jorge Luis Borges y la difusión de su obra se concretiza a más tardar en el año 1961 cuando recibe el premio Formentor junto con Beckett. Borges era en ese entonces ya mundialmente conocido en el ámbito intelectual y literario, en particular en el mundo hispánico y en Francia donde, por ejemplo, Néstor Ibarra, Caillois y Verdevoye lo habían traducido a partir de 1944, y desde entonces aparece en los años 50 un considerable número de publicaciones sobre Borges en revistas y periódicos mundialmente conocidos, tales como *Temps Modernes*, *Le Monde*, *L’Observateur*, *Preuves*. También al inglés fue traducido Borges prontamente, como lo prueba el ensayo de Paul de Man del año 1966. Fuera de eso, se produjeron varias películas a partir del año 1953, que tienen como base relatos de Borges.

Frente a esta breve descripción de la trayectoria de Borges, que para los conocedores y expertos es algo archiconocido, no representa problema alguno el afirmar que Borges no solamente es uno de los personajes más sobresalientes del siglo XX, sino que además es una de las manifestaciones más importantes en la cultura occidental junto con Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Flaubert y Kafka. Lo que además engrandece a Borges es que eligió la literatura y el mundo como su patria; él se encontraba en casa en muchas y variadas culturas y tipos de discursos y de argumentaciones, como también en diversas disciplinas. Borges fue un viajero, un aventurero a través de los signos, se encontró siempre en camino, por esto, para él, la verdadera literatura era la universal.

Quisiera concluir con una advertencia: creo que la crítica borgeana ha contribuido a la creación de un mito alrededor de la obra de Borges; tanto en el campo de la filosofía como en el de las ciencias naturales se le han atribuido anticipaciones visionarias que no están realmente basadas en sus textos ni tienen una congruencia con los postulados ni filosóficos ni científicos tratados. También en el campo de la historia se está cometiendo este error y aquí en forma aún más grave, ya que se incluyen por lo general aquellas observaciones insensatas de Borges sobre el régimen de Videla o de

Pinochet. Creo que Borges merece una mirada sobria y económica, una ‘desmitificación’ que no disminuiría el mérito de su obra. Las obras de Estela Canto (1989/1999) y de Olea Franco (1993) me parecen buenos ejemplos que demuestran cómo se pueden reconocer todos los méritos del autor argentino sin hacer de él o de la crítica, un mito.

Bibliografía

Obras

- Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras Completas*. Vol. I-III. Buenos Aires: Emecé.
- . (1982). “Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka”, en: Franz Kafka. *La metamorfosis*. Traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Orión.
- . (1983). “Suplemento Centenario del nacimiento de Franz Kafka”, en: *El País*, 3.7: 3.
- . (1985). “Jorge Luis Borges. Coloquio”, en: *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela. pp. 13-36.
- . (1999). “Borges: Cien años”, en: *Proa* (tercera época, con entrevista de Borges en CD-Rom), 42 (Julio/Agosto).
- Cervantes, Miguel de. (1998). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Vol. I-II. Madrid: Cátedra.
- Hugo, Victor. (1971). *Préface de Cromwell*. Paris: Larousse.

Crítica

- Alazraki, Jaime. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.
- . (1990). “¿Qué es lo neofantástico?”, en: *Mester*, vol. XIX, 2 (Fall): 21-33.
- . (1999). “Recepción de la obra de Borges en los EE.UU.”, en: Alfonso de Toro/ Fernando de Toro (eds.): *El siglo de Borges. Retrospectiva - Presente - Futuro. Ciencia - Filosofía*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 337-356.
- Balderston, Daniel. (1993). *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham/ London: Duke University Press.
- . (1996). *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barth, John. (1967). “The Literature of Exhaustion”, en: *The Atlantic*, 220: 29-34.
- Barthes, Roland. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- Baudrillard, Jean. (1981). *Simulacre et simulation*. Paris: Galilée.
- Bhabha, Homi. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

- Bioy Casares, Adolfo. (1940/¹⁴1997). "Introducción", en: Jorge Luis Borges/ Silvina Ocampo/ Adolfo Bioy Casares (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana. pp. 5-12.
- . (1972). "On Fantastic Literature", en: *Tri-Quarterly*, 25: 222-230.
- Blüher, Karl Alfred. (1985). *Die französische Novelle*. Tübingen: Narr.
- Canto, Estela. (1989/1999). *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Chiacchella, Elisabetta. (1987). "La genesi del fantastico in Borges: 'Historia Universal de la Infamia (1935)'"", en: *Annali Università per Stranieri*, 9: 103-112.
- Deleuze, Gilles. (1988). *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- . (1976). *Rhizome*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- . (1972). *Dissémination*. Paris: Seuil.
- Erdal Jordan, Mery. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Finné, Jacques. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Foucault, Michel. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard. (1964). "La littérature selon Borges", en: *L'Herne*. Paris: Lettre Moderne. pp. 323-327.
- . (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Höfner, Eckhard. (1980). *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- Jakobson, Roman. (1921/1971). "Über den Realismus in der Kunst", en: Jurij Striedter (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Fink. pp. 373-391.
- Jauß, Hans Robert. (1987). *Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Jehmlich, Reimer. (1980/²1985). "Phantastik - Science Fiction - Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung", en: Christian W. Thomson/ Jens Malte Fischer (eds.). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. pp. 11-33.
- Kristeva, Julia. (1967). "Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman", en: *Critique*, 23: 438-465.
- . (1968). "Problèmes de la structuration du texte", en: *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil. pp. 297-326.
- . (1969). "Semeiotike" - *Recherches pour un sémanalyse*. Paris: Mouton.
- Lacan, Jacques. (1964/1973). "La ligne et la lumière", en: ídem. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. 1964*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil. pp. 85-96.
- . (1966). *Écrits I/II*. Paris: Seuil.
- Lachmann, Renate. (ed.). (1982). *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. München: Fink.
- Lotman, Jurij. (1973). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

- Moulines, C. Ulises. (1999). "El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo", en: Alfonso de Toro/ Fernando de Toro. (eds.). Jorge Luis Borges. *Pensamiento y Saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 179-187.
- Olea Franco, Rafael. (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Penning, Dieter. (1980/²1985). "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik", en: Christian W. Thomson/ Jens Malte Fischer (eds.). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. pp. 34-51.
- Pfister, Manfred/ Broich, Ulrich. (eds.). (1985). *Intertextualität. Formen und Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Ricardou, Jean. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1976). "Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica", en: *Revista Iberoamericana*, 42: 177-189.
- Said, Edward. (1978/²1994). *Orientalism. With a new Afterword*. New York: Vintage Books.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich. (1991). "Das System und der Zufall. Zur Parodie des Detektivromans bei Jorge Luis Borges", en: Erna Pfeiffer/ Hugo Kubarth (eds.). *Canticum Ibericum. Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 382-396.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1990) (ed.: Sarah Harasym). *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. London/ New York: Routledge.
- . (1993). *Outside/ Inside the Teaching Machine*. London/ New York: Routledge.
- Thomson, Christian/ Fischer, Jens Malte. (eds.). (1980/²1985). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Todorov, Tzvetan. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Toro, Alfonso de. (1987). "Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in *Le voyeur* und *La maison de rendez-vous* von A. Robbe-Grillet", en: Alfonso de Toro (ed.). *Texte - Kontexte - Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr. pp. 31-70.
- . (1990). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)", en: *Acta Literaria*, 15: 71-100; reimpresso en: *Iberoamericana*, 155-156 (1991): 441-468.
- . (1992/²1995). "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)" en: Karl Alfred Blüher/ Alfonso de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 145-184.
- . (1994). "Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivación de los signos", en: *Iberoamericana*, año 18, no. 1, 53: 5-32.

- . (1994a). "Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault", en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 2, Band 39: 243-259.
- . (1995a). "Jorge Luis Borges. The Periphery at the Center/ The Periphery as Center/ The Center of the Periphery: Postcoloniality and Postmodernity", en: Fernando de Toro/ Alfonso de Toro (eds.). *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 11-45.
- . (1998). "Überlegungen zur Textsorte 'Fantastik' oder Borges und die Negation des Fantastischen. Rhizomatische Simulation, 'dirigierter Zufall' und semiotisches Skandalon", en: Elmar Schenkel/ Ludwig Stockinger/ Wolfgang F. Schwarz/ Alfonso de Toro (eds.). *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 11-58.
- . (1999). "Borges/ Derrida/ Foucault: Pharmakeus/ Heterotopía o más allá de la literatura ("hors-littérature"): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... Tlön/ Atlön, Ykva/ Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/ Hrönir, Ur y otras cifras", en: Alfonso de Toro/ Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 137-162.
- . (1999a). "Borges/ Derrida/ Foucault: Pharmakeus/ Heterotopia or beyond Literature ('hors-littérature'): Writings, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival and... Atlön/ Tlön, Ykva/ Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/ Hrönir, Ur and other Figures", en: Alfonso de Toro/ Fernando de Toro (eds.): *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 129-153.
- . (1999b). "¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y escriptibilidad en el discurso borgesiano", en: Alfonso de Toro/ Fernando de Toro (eds.): *El siglo de Borges. Retrospectiva - Presente - Futuro. Ciencia - Filosofía*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 170-200.
- . (2001). La "literatura menor", concepción borgeana del 'Oriente' y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges, en: *Iberoromania*, No. 53: 68-110.
- Tynjanov, Jurij. (1924/1971). "Das literarische Faktum", en: Jurij Striedter (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Fink. pp. 393-431.
- Welsch, Wolfgang. (1996). *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wörtche, Thomas. (1987). *Phantastik und Unschlüssigkeit. Studien zur phantastischen Literatur*. Meiningen: Corian-Verlag.
- Wünsch, Marianne. (1991). *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München: Fink.